



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in
'Studi Culturali. Rappresentazioni e Performance'

XXII ciclo

Il *Kabarett* satirico-politico nella Berlino del secondo dopoguerra.
L'esempio della *Distel* e degli *Stachelschweine*.

(L-FIL-LET/14)

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Michele Cometa

Dottoranda:
Tiziana Urbano

Tutor:
Chiar.mo Prof. Domenico Mugnolo

<i>Sigle</i>	2
1. INTRODUZIONE	4
1.1 Status quaestionis e stato delle fonti	7
1.2 Prospettiva di analisi e fonti di ricerca	12
2. FINISTRE. POLITICA CULTURALE TRA COOPERAZIONE E CONFRONTO	20
2.1 Una cortina di nylon nel ‘teatro delle nazioni’	20
2.2 La conquista dell’anima tedesca	22
2.3 Ipertrofia amministrativa	27
2.4 <i>Re-education</i> , ovvero pensare la cultura senza la politica	34
2.5 Inasprimento e polarizzazione. La <i>Berliner Blockade</i>	39
2.6 Nuovo status	46
2.7 <i>Panem et circensem</i>	51
2.8 “Erziehung durch Lachen”	59
3. BERLINO. LO SPAZIO SOCIALE DEL <i>KABARETT</i>	65
3.1 La <i>Friedrichstrasse</i> e l’ <i>Admiral Palast</i> : la scena politica e l’intrattenimento. La <i>Distel</i>	65
3.2 Il “Neuer Westen”: la vita culturale e mondana nel <i>Kurfürstendamm</i> . Gli <i>Stachelschweine</i>	76
4. GLI ANNI 1949-1966. CORNICE STORICA E SPAZIO DI DECLINAZIONE DI UN PARADIGMA ESTETICO	89
4.1 Dalla <i>Blockade</i> alla fine dell’‘era Adenauer’	89
4.2 Dal <i>Cabaret</i> al <i>Kabarett</i>	99
4.2.1 Figlio di una musa cangiante	98
4.2.2 Proscenio	103

4.2.3	<i>Cabaret o Kabarett?</i>	106
4.2.4	Il <i>Kabarett</i> satirico-politico tedesco	112
4.3	“Die Zeit schreit nach Satire”. Il <i>Kabarett</i> nel secondo dopoguerra	120
4.3.1.	<i>Kabarett nach Plan</i> : l’istituzione della <i>Distel</i>	126
4.3.2	Alla ricerca di un palco: l’esordio degli <i>Stachelschweine</i>	131
4.4	Crisi del <i>Kabarett</i> ? Sul dibattito attorno alla satira e al <i>Kabarett</i>	134
5.	La <i>DISTEL</i> e gli <i>STACHELSCHWEINE</i>	161
5.1	Pianificare la satira	162
5.2	“ <i>Folglich gibt es keine Nazis mehr</i> ”	169
5.3	Quale libertà?	173
5.4	<i>Staatsgefährlich</i> . Razionare la satira	187
5.5	Come un gioco del ping-pong. La guerra fredda dall’ottica tedesca	201
5.6	1956	209
5.7	IM nella <i>Distel</i>	228
	<i>Bibliografia</i>	237
	APPENDICE 1: Testi, programmi di sala e foto	262
	APPENDICE 2: Audio (CD allegato)	263

SIGLE

a) archiv

BStU = Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik

DKA = Deutsches Kabarett Archiv

NA = National Archives (Washington)

b) strutture amministrative delle potenze vincitrici

CAD = Civil Affair Division

ICD = Information Control Division

OMGUS = Office of Military Government, United States

PWD = Psychological Warfare Division

SCHAEF = Supreme Headquarters Allied Expeditionary Forces

SMAD = Sowjetische Militäradministration

1

INTRODUZIONE

Il 16 dicembre del 1989, all'indomani della caduta del Muro, i due più grandi *Kabarett*s del dopoguerra berlinese si incontrano sul palco dell'*Europa Center* a Charlottenburg. Col titolo *Eine Wendung aus Berlin* per la prima volta dopo quasi trent'anni in cui la città è stata divisa un *ensemble* di Berlino Est e uno di Berlino Ovest calcano le scene insieme. Si tratta della *Distel* – il *Kabarett* 'di stato' della RDT, e degli *Stachelschweine*, l'*ensemble* di *Kabarett* più noto dall'altra parte del muro. L'evento ha un grande successo di pubblico, tanto che nell'aprile del 1990 sarà replicato. Questa volta, però, sarà il *Palast der Republik* ad ospitare i due gruppi.

„Wo jetzt die Mauer nur noch Denkmal ist und keine Teilung mehr in unserer Stadt, wenn der Berliner vom Ku'damm über'n Alex fährt, ist hier der Treffpunkt Ost und West – Berlin ist diese Wendung wert“¹ – cantano i due *ensembles*. “Die beide Teams mit Rolf Ulrich, Wolfgang Gruner (West) und Otto Stark (Ost) an der Spitze waren sichtlich bewegt, als sie gemeinsam sangen”² – commenta la stampa.

Il momento è significativo: in questo galà la storia di Berlino e della Germania intera trova espressione su un palcoscenico di *Kabarett*. La riunificazione sembra concretizzarsi proprio nello spettacolo di due gruppi che per quasi quarant'anni avevano lavorato in due contesti che vedevano contrapporsi due fronti ideologici. Interpreti a lungo di due visioni di Berlino, ora questi stessi gruppi si rivolgono insieme all'intera città: “Ohne Mauer ist das wie ein Dambruch, da wirste weggespült. 40 Jahre haben wir in

¹ Citato da Wilfried Mommert, *Berliner Gipfle der Kabarettisten. Honecker auf Diät. 'Stachelschweine' mit 'Distel'*, in “Augsburger Allgemeine”, 19.12.1989.

² *Ibidem*.

geordneten Verhältnissen gelebt. Jeder wußte, bis hierher und nicht weiter”³ – commentano gli *Stachelschweine* all’indomani di questo spettacolo, a testimonianza del potere normativizzante che la contrapposizione ideologica aveva avuto così a lungo sulla prassi satirica e sui rapporti artistici tra i due *ensembles*.

L’idea del lavoro che qui presento nasce dalla riflessione sul ruolo che il *Kabarett* ha assunto nel dopoguerra tedesco nell’immaginario del quotidiano e nel rapporto dei tedeschi col contesto politico-ideologico della guerra fredda.

La lente di osservazione di questo studio focalizza l’attenzione su quello che è stato definito *satirisch-politisches Kabarett*, ovvero su quelle forme di *Kabarett* caratterizzate da una forte istanza di satira politica, forme che – si vedrà nel corso del mio lavoro – hanno avuto particolare eco nel contesto della Germania del secondo dopoguerra.

Il termine *Kabarett* è la forma tedesca del francese *cabaret*. Come spiegherò nella dissertazione, nella ricezione non scientifica *Kabarett* ha finito per identificare la componente politico-critica, che avrebbe preso piede in Germania soprattutto in questi anni, distinguendosi dalle forme precedenti, più legate all’intrattenimento, per cui sarebbe rimasto in uso il francese *cabaret*. Si tratta chiaramente di una distinzione *ex post* con dei forti limiti: il *Kabarett* non può avere legittimazione come forma *altra* rispetto al *cabaret*, ma piuttosto come declinazione, culturalmente e storicamente data, di una forma di spettacolo nata in Francia e trapiantata in Germania. Nel corso del lavoro ho dunque scelto di utilizzare *Kabarett* per designare tutte le forme di spettacolo di ambito tedesco, *cabaret* negli altri casi.

La dissertazione si concentra in particolare sulle forme del *Kabarett* tedesco nell’arco di tempo che va dal 1949 agli inizi degli anni Sessanta e analizza il *Kabarett* come fenomeno culturale non a-storico, ma strettamente legato alle condizioni in cui trova espressione, e quindi non concepibile al di fuori del suo rapporto con il contesto in cui viene prodotto. Questo è tanto più interessante in una situazione di polarizzazione ideologica come quella che si

³ *Ibidem*, il corsivo è mio.

viene a creare in Germania all'indomani della fine della Seconda guerra mondiale, e in particolare nel contesto di Berlino, città in cui una divisione fisica non è ancora avvenuta (il Muro sarà costruito solo nel 1961), ma le dinamiche della guerra fredda si declinano da subito anche nei discorsi della satira e della critica sulla scena del *Kabarett*.

La scelta della cornice temporale è legata all'esigenza di osservare le ripercussioni delle dinamiche ideologiche su un fenomeno culturale come il *Kabarett* in un momento in cui una divisione materiale di Berlino non è ancora avvenuta, ma la percezione reale che i berlinesi hanno della città è già fortemente connotata da dinamiche oppostive e dallo sguardo costante sull'*altro*. In questo senso ho voluto ricercare come il discorso politico prende forma negli spettacoli di due *ensembles* che hanno dominato la scena di *Kabarett* berlinese dagli anni Cinquanta, e che tutt'ora sono parte integrante della vita cittadina: la *Distel* a Berlino Est e gli *Stachelschweine* a Berlino Ovest. Se infatti la *Distel* – in linea con la propaganda della SED – si rivolge già nel suo primo programma all'intera Berlino (“auf janze Berlin”), tra i testi degli *Stachelschweine* ritroviamo l'immagine di Berlino Ovest come isola nel territorio sovietico, come nel numero – chiaramente critico nei confronti della democrazia parlamentare – “Vatikanstadt Berlin” nel programma “Der Fette aus Dingsda”.

Se dunque possiamo leggere il *Kabarett* come sismografo del suo tempo, sembrerebbe allora possibile rintracciarvi metafore storiche e politiche del contesto in cui esso trova espressione e a cui finisce per dare espressione, ma soprattutto, individuare quegli interstizi, quelle pieghe di senso che prendono forma nel gioco sottile tra momento di svago o valvola di sfogo da un lato, e i meccanismi ‘microfisici’ in cui il contrasto ideologico esercita il suo potere normativo dall'altro.

Una volta rintracciati questi cortocircuiti, il *Kabarett* satirico-politico si offre dunque come lente attraverso cui guardare gli eventi storico-politici *dal basso*. Ripercorrere i meccanismi normativi sulla prassi satirica rende allora possibile indagare quella soglia produttiva tra critica e adesione ideologica, protesta e propaganda, in cui il *Kabarett* tedesco di questi anni si muove.

1.1 *Status quaestionis* e stato delle fonti

Il mio interesse verso il *Kabarett* tedesco del secondo dopoguerra nasce dall'osservazione di una scarsa attenzione, all'interno di buona parte della comunità scientifica, verso forme 'minori' legate alla *performance* e dall'esigenza di aprire uno squarcio di osservazione che permetta di leggere le interconnessioni storico-culturali tra il *Kabarett* come genere performativo e il contesto culturale tedesco.

La carenza di interesse scientifico verso il *Kabarett* coinvolge non solo gli studi prodotti nel campo della germanistica, italiana e non, ma anche i più recenti esiti delle riflessioni sulla *performance* inaugurati dalla scuola di Erika Fischer-Lichte⁴.

Nel primo caso, infatti, ci si imbatte in pregiudizi consolidati, secondo i quali al *Kabarett* – proprio per la varietà di strumenti a cui esso attinge e per la sua resistenza a farsi inquadrare in categorie formali e tematiche univoche – non potrebbe essere riconosciuta dignità letteraria né tantomeno attenzione scientifica. A questo si associa il fatto che, per via della stretta aderenza dei numeri di *Kabarett* al micro- e al macrocontesto in cui essi nascono e a causa del forte carattere di attualità che contraddistingue questa forma di spettacolo⁵, il *Kabarett* finirebbe per rivolgersi ad un referente

⁴ Alla diffidenza di questi due ambiti di ricerca nei confronti delle forme strettamente legate all'attualità è stata sottolineata altresì da Eva Rothlauf nella sua dissertazione *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945 – 1989*, Diss. Uni Erlangen-Nürnberg, München, 1994, p. 5.

⁵ L'elemento di aderenza temporale ("Zeitfaktor") al contesto in cui uno spettacolo di *Kabarett* viene prodotto è, secondo Pschibl, la caratteristica precipua di questa forma di spettacolo (Pschibl parla in realtà – erroneamente – di genere), quell'elemento che la rende unica, "einmalig, nicht wiederholbar und [es] damit zu einem 'Unikat' macht". Kerstin Pschibl, *Das Interaktionssystem des Kabarett. Versuch einer Soziologie des Kabarett*, Diss., Universität Regensburg 2000, edizione digitale urn:nbn:de:bvb:355-opus-119, p. 11, ultimo accesso 20.12.2011. La scarsa attenzione della germanistica, legata a quella dimensione che Pschibl definisce "kabarett-typische »Zeitbindung«", era già stata rilevata da uno studio di Jürgen Pelzer: "Dieses Defizit ist nicht so erstaunlich, wenn man bedenkt, daß man in Kabarettkreisen selbst den literarischen Charakter der eigenen Produkte kaum sehr ernst genommen hat, und daß man andererseits in der Germanistik lange vor Kunstformen zurückgeschreckt ist, die sich irgendwelchen Zeitstimmung oder gar der politischen Tagesaktualität verschreiben". Jürgen Pelzer, *Kritik durch Spott, Spott:*

temporalmente e geograficamente definito, disconoscendo – per via della sua natura metamorfica e variegata – la possibilità di assumere carattere universale, ovvero quel dato che più di ogni altro elemento avvicinerebbe l'opera al modello di canone.

Il *Kabarett* segnerebbe dunque costantemente momenti di discontinuità, di rottura rispetto ad una potenziale formalizzazione, e sarebbe nella sua essenza stessa continua decostruzione di un *corpus* formale e testuale che consentirebbe il suo ingresso a pieno titolo nella rosa delle arti.

Questo elemento di aderenza al reale è percepito come inadeguatezza artistica anche dai recenti studi teatrali e sulla *performance*. La svolta avviata dalla scuola di Erika Fischer-Lichte, se da un lato riconosce alla *performance* un potere significativo eccedente rispetto alla mera dimensione testuale, dall'altro non solo concentra il proprio sguardo esclusivamente sulla *performance* teatrale vera e propria, ma sembrerebbe anche ricondurre la materialità del segno ad un assioma indiscusso: nella *performance* il teatro – pur nel suo carattere culturalmente determinato – si riconferma rito collettivo, spazio del sentire comune che finisce per trascendere l'*hic et nunc* e per assolutizzare l'evento sulla scena, renderlo totalizzante, rappresentativo della storia dell'uomo. Va inoltre sicuramente osservato che questi studi guardano esclusivamente alle manifestazioni del teatro tedesco occidentale, mentre lasciano fuori dalla riflessione teorica le espressioni teatrali della Germania orientale.

Sul *Kabarett* tedesco del secondo dopoguerra in Italia è stato prodotto finora un solo studio. In *La satira politica nel cabaret tedesco del secondo dopoguerra*, pubblicato all'indomani della *Wende*, Adelheid Matter Siniscalchi propone un percorso di natura storica del *Kabarett*, che parte dai suoi esordi tedeschi sino al secondo dopoguerra. Se questo lavoro ha il pregio di presentare per la prima volta in Italia alcuni numeri di *Kabarett*, citati nel corpo del testo e anche in appendice, inserendoli nella cornice storica in cui

satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1945-1974), Haag und Herchen, F.a.M. 1985, p. 2.

furono prodotti, dall'altra offre uno sguardo solo sulla realtà tedesca occidentale.

Anche nel contesto tedesco le pubblicazioni più significative sul *Kabarett* derivano da ambiti estranei alla germanistica e alle scienze del teatro. Si tratta, per lo più, di ricostruzioni di natura storico-aneddotica fatte da giornalisti, da appassionati di *Kabarett*, da cabarettisti e autori di *Kabarett* che si raccontano, o ancora di opuscoli prodotti dagli *ensembles* in occasione dei diversi anniversari della loro attività.

Oltre a questi, vi sono alcuni studi, essenzialmente 'storie del *Kabarett*', che si propongono di inquadrare le diverse espressioni che questa forma ha assunto nel contesto tedesco, ma forniscono pochi cenni sulla loro cornice storico-culturale e, soprattutto, finiscono inevitabilmente per riflettere l'ambito del pensiero ideologico in cui sono state prodotte.

Mi riferisco ai due volumi di Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern* e *Kabarett von gestern und heute*, e alla monografia di Rainer Otto e Walter Rösler, *Kabarett-Geschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabaretts*, entrambi pubblicati a Berlino Est negli anni Settanta, e alle diverse pubblicazioni, molte delle quali di natura antologica, prodotte da Klaus Budzinski dagli anni Sessanta in poi nella Germania Ovest: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett* (1961), *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer* (1966), *Was gibt's denn da zu lachen? Deutschsprachige Verssatire unseres Jahrhunderts* (1969), *Vorsicht, die Mandoline ist geladen. Deutsches Kabarett seit 1964* (1970), *Pfeffer ins Getriebe, so ist und wurde das Kabarett* (1982) e *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute* (1989).

Questi lavori, se offrono uno sguardo più attendibile dal punto di vista scientifico sulle prime espressioni del *Kabarett* tedesco, presentano invece il grosso limite di una lettura parziale del *Kabarett* a loro contemporaneo. Anche nella ricezione del *Kabarett* si producono logiche 'da fronte'. La maggiore difficoltà nell'utilizzo del *corpus* di letteratura secondaria prodotta negli anni dal 1945 al 1989 è legata infatti alla percezione spesso falsata che se ne ricava. Pertanto la storia del *Kabarett* di Otto e Rösler si rivela

chiaramente organica alla visione politico-culturale della SED, Budzinski, invece, interpreta il *Kabarett* esplicitamente dall'ottica della politica di Bonn. Persino giudizi di carattere artistico vanno quindi trattati con estrema cautela. Altrettanto difficile è l'approccio alle autobiografie di cabarettisti o alle storie degli *ensembles* raccontate sotto forma di opuscoli o antologie commentate. Se, infatti, questi volumi offrono spesso aneddoti o foto che possono essere di interesse documentario, dall'altro non ne indicano le fonti e, soprattutto, risentono fortemente del filtro dell'autocelebrazione e dei limiti della memoria.

A questi volumi vanno poi aggiunte le antologie di testi di *Kabarett*, nate spesso dall'interesse di appassionati di questa forma di spettacolo. Anche in questo caso non si tratta di materiale realmente utile dal punto di vista scientifico: i testi sono riportati in ordine sparso, spesso senza alcuna indicazione dell'anno in cui sono stati messi in scena o dell'autore che li ha scritti, né tanto meno del programma in cui hanno avuto la luce. Pertanto ci troviamo spesso di fronte a numeri che non possiamo classificare in maniera rigorosa.

Dalla fine degli anni Sessanta sono stati intrapresi anche tentativi di definire una teoria del *Kabarett*. Nel 1967 Jürgen Henningsen scrive la prima *Theorie des Kabaretts*, inciampando nel paradosso di cercare di rintracciare una norma assoluta che potesse definire univocamente il *Kabarett* come forma *tout court*, e non come declinazione storicamente e culturalmente determinata. A Henningsen si deve la definizione di *Kabarett* come “Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums”, ripresa poi nel 1989 da Michael Fleischer in *Eine Theorie des Kabaretts. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*. Entrambi finiscono, di fatto, per produrre piuttosto una morfologia del *Kabarett*, descrivendo un decalogo di forme e di strumenti a cui esso attinge. Su questa linea si inserirà anche la dissertazione presentata nel 1995 da Eva Rothlauf, *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945 – 1989*. Qui l'autrice riprende l'approccio di Henningsen e di Fleischer, si concentra tuttavia, di fatto, sull'analisi di esempi pratici.

Fiktionskulisse - Poetik und Geschichte des Kabarett è il titolo dello studio di Benedikt Vogel pubblicato nel 1993. Qui Vogel si concentra sulle strategie comunicative del *Kabarett* e individua in questa *coulisse*, che oscilla tra costruzione e decostruzione della finzione, la sua chiave di lettura. Una sociologia del *Kabarett*, infine, è quella che propone nel 1999 Kerstin Pschibl nella sua dissertazione *Das Interaktionssystem des Kabarett*. Anche Pschibl oscilla tra la proposta di una tipologia ideale di *Kabarett*, che si muove tra attualità e *performance*, e che si produce in quell'interstizio che non è più un'interazione reale ma non è ancora finzione teatrale, e i codici culturali che sono propri dei diversi contesti comunicativi.

Studi specifici sul *Kabarett* del secondo dopoguerra, inoltre, sono piuttosto scarsi, ma alcuni di questi sono sicuramente pubblicazioni di pregio. I lavori che più direttamente interessano gli *ensembles* che presento in questa tesi meritano sicuramente di essere menzionati.

Il primo ad aver proposto una lettura del *Kabarett* come fenomeno storico-culturale da una prospettiva più scientifica, concentrandosi sui primi trent'anni del dopoguerra, è Jürgen Pelzer. Nel suo *Kritik durch Spott* Pelzer analizza anche una serie di testi di *Kabarett* messi in scena nella Germania Ovest. A lui si deve, inoltre, l'unica riflessione di valore scientifico sulle espressioni del *Kabarett* dal 1949 alla metà degli anni Sessanta. Pelzer definisce il *Kabarett* tedesco occidentale di questi anni come “*politisches Unterhaltungskabarett*”, inquadrandolo come strumento della critica ai sintomi e non al sistema stesso, e dunque non come momento *destruens* della critica, ma come sostanziale adesione al sistema politico-ideologico in cui nasce. Pelzer individua inoltre un momento di svolta di questa forma di *Kabarett* nella metà degli anni Sessanta quando, allargando il proprio orizzonte comunicativo attraverso la radio e approdando alle forme di agitprop, il *Kabarett* sarebbe diventato momento di azione politica e di critica reale al sistema (“von Symptomkritik zur Systemkritik”).

Più recente è lo studio di Brigitte Riemann, *Das Kabarett der DDR: "... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen ..."*?, un lavoro puntuale e ben documentato da ricerche d'archivio che guarda alla

produzione della *Distel* e della *Leiziger Pfeffermühle* dal 1949 al 1999 alla luce delle teorizzazioni sulla satira che hanno interessato nella RDT degli anni Cinquanta il dibattito filosofico di stampo marxista, e fornisce una ricostruzione dettagliata delle forme di controllo e di censura della SED, che aiutano a mettere in luce lo scarto tra socialismo reale ed ideale anche sulla scena di *Kleinkunst*.

1.2 Prospettiva di analisi e fonti di ricerca

In un articolo pubblicato nel 1955 su *Colloquium*, rivista degli studenti della *Freie Universität*, l'autore si interroga sulla relazione tra *Kabarett* e politica, sostenendo che nel secondo dopoguerra essa si sarebbe rafforzata a tal punto da arrivare a costituire l'essenza stessa del *Kabarett* tedesco, soppiantandone la vena letteraria⁶. L'autore individua inoltre nella riforma monetaria del 1948 un "Umzugsmoment" per il *Kabarett*, un momento in cui questo si trasferisce dai *night clubs* nelle stazioni radiofoniche da un lato, nelle 'catacombe'⁷ dall'altro: "Wer will, kann es symbolisch nehmen, daß man das engmaschigste Sieb für den Geist und Ungeist [der] Zeit im Keller findet"⁸. E in effetti nell'immediato dopoguerra, accanto ai teatri, si vengono a costituire nuovi *ensembles* di *Kabarett*, tanto che si parla a più riprese di un vero e proprio *boom*: "Kabaretts schossen unmittelbar nach dem Krieg wie Pilze auf dem Boden"⁹ – è la frase che ricorre più di frequente a descrivere

⁶ Manfred Barthel, *Vom Kabarett in der Politik zur Politik im Kabarett*, in "Colloquium. Eine deutsche Studentenzeitschrift", 9 (1955), 2, pp. 12-13.

⁷ Il riferimento è al *Kabarett* politico-letterario *Die Katakomben*, attivo a Berlino tra il 1929 e il 1935. *Spiritus rector* era stato Werner Finck, accanto a cui troviamo, tra gli altri, i nomi di Hanns Eisler ed Erich Kästner.

⁸ Manfred Barthel, *op. cit.*, p. 12.

⁹ Si veda, tra gli altri, Angelika Rat, *Schiedsrichter, der gegebenenfalls beiden Parteien Unrecht gibt. Kabarett in Berlin*, in Stiftung Stadtmuseum Berlin (hg.), *Nun ist es Zeit, das Antlitz neu zu schaffen. Theater in Berlin nach 1945 – Teil 3: Schauspiel*, Henschelverlag, Berlin 2003, pp. 96-103, qui p. 96.

questa realtà. Nella ricerca di spazi dove proporre i propri numeri, sono proprio i locali, le cantine ad accogliere i primi spettacoli di *Kabarett*.

Questo ‘momento di trasloco’ si accompagnerebbe anche ad un mutamento dei suoi contenuti: ora il *Kabarett* presenta veri e propri numeri politici, caratterizzati da un’eco critica e da una forte aderenza all’attualità. I temi più scottanti del dopoguerra rappresentano materia viva a cui i *Kabarett*s ora attingono “Sie griffen Themen auf, an die sich die Zeitungen nicht herangetraut hatten”¹⁰.

Se è vero che le istanze di satira e le tematiche politiche trovano spazio nel *Kabarett* tedesco di questi anni, diventa interessante rintracciare come il discorso politico e il discorso della satira si producono e si declinano nella cornice di una forma di spettacolo ‘minore’.

Lontano dalla pretesa di ricostruire una genealogia della satira o del *Kabarett* nel secondo dopoguerra tedesco, nel mio lavoro ho voluto utilizzare la pratica genealogica come stile di interrogazione, cercando di mettere in luce le condizioni che hanno portato il *Kabarett* satirico-politico a farsi interprete di un’epoca complessa come il secondo dopoguerra nel contesto tedesco e, in particolare, berlinese.

Rintracciare le modalità con cui si produce il discorso della politica e della satira nel *Kabarett* della guerra fredda ha significato muoversi costantemente sulla soglia tra esercizio della critica al potere e il suo scacco. Laddove si ha licenza di violare la regola, aveva osservato Eco, si finisce – di fatto – per riaffermarla, proprio perché quella regola è talmente tanto introiettata da essere diventata inviolabile¹¹.

Se nel *Kabarett* la satira come rovesciamento e messa in questione del discorso della politica viene prodotta nel contesto di mitologie e bipolarismi ideologici, essa si trova inevitabilmente a fare i conti con i propri limiti e con il suo potenziale sovvertimento. Laddove la satira assimila la logica bipolare del *noi e l’Altro*, o si muove sulla soglia dell’osservanza del discorso del

¹⁰ Manfred Barthel, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ Cfr. Umberto Eco, *Il comico e la regola*, in “Alfabeta”, Milano (1981), 21, pp. 5-6.

potere, la pratica della critica finisce per essere messa in crisi nella sua essenza.

Secondo la mia prospettiva è questo che accade nella Germania del dopoguerra sulle 'scene' del *Kabarett*. Lo 'spirito del tempo' si esprime da un lato nelle strutture istituzionalizzate e organiche al potere della radio, della televisione, o dei grandi palcoscenici, dall'altro sui palchi bui e fumosi delle cantine e dei piccoli locali. Se inizialmente la gente cerca nel *Kabarett* l'energia vitale del divertimento, ma anche una valvola di sfogo rispetto alla tragedia della guerra e all'occupazione delle potenze vincitrici, è proprio negli interstizi, nelle fessure di queste valvole di sfogo che trovano voce i discorsi e i mitologemi politici che dominano questi anni. E questo non solo nelle forme normative delle licenze teatrali, della campagna ideologica e della censura preventiva o *ex post*, ma anche in quelle in apparenza meno evidenti (la cosiddetta "Schere in Kopf"), ma che investono in maniera altrettanto invasiva le pratiche estetiche, le abitudini degli spettatori e la ricezione della stampa.

Attraverso il *Kabarett* di questi anni è possibile dunque inquadrare il contesto del dopoguerra tedesco con una prospettiva *dal basso*, e ripercorrere quindi la guerra fredda nel concreto dei fronti interni, con le loro logiche al contempo speculari e oppostive¹². Uno sguardo di questo tipo permette inoltre di superare il rischio di essenzializzare il *Kabarett* come fenomeno culturale storico, e anzi di utilizzare la scena del *Kabarett* satirico-politico come lente di analisi delle dinamiche bipolari tra blocco occidentale e blocco orientale del mondo a partire da uno dei diversi 'teatri' in cui esse hanno trovato espressione.

Lo sguardo della mia lettura si concentra su Berlino, luogo in cui le dinamiche oppostive e ideologiche trovano l'apoteosi, per poi restringersi a due fra i più noti e rilevanti *Kabarett*s berlinesi: l'occidentale *Die Stachelschweine* e l'orientale *Die Distel*.

¹² Un'interessante lettura socio-culturale della guerra fredda è quella proposta da Patrick Major, Rana Mitter, *East is East and West is West? Towards a Comparative Socio-Cultural History of the Cold War*, in Id. (eds.), *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*, Frank Cass & Co. Ltd., London, Portland OR 2004, pp. 1-22.

La dissertazione analizza in primo luogo le espressioni della politica culturale delle potenze vincitrici in Germania, mettendo in luce il diverso approccio culturale e normativo dei russi e degli alleati occidentali rispetto all'urgenza di ristabilire una vita culturale in territorio tedesco dopo la guerra, con uno sguardo particolare alle forme del teatro e del *Kabarett*. La cultura riflette infatti questa dialettica bipolare non solo come contenitore e acceleratore dei processi politici, ma anche come oggetto stesso di letture, interpretazioni e contrapposizioni ideologiche¹³.

Ripercorro quindi la tradizione del *Kabarett* a Berlino attraverso i luoghi che già prima del secondo dopoguerra ne sono stati palcoscenico cercando, con uno sguardo di natura storico-culturale, di rintracciare le condizioni di rinascita del *Kabarett* in questo momento storico e di metterne in luce non solo la consuetudine con questi spazi, ma anche il valore di questi ultimi rispetto alla percezione che i berlinesi hanno della città e dei suoi luoghi di svago.

L'attenzione si sposta quindi alla cornice temporale scelta per questa ricerca. Il mio studio guarda al 1949 e alla metà degli anni Sessanta non solo sotto un profilo storico come fasi di svolta, ma anche come momenti rispettivamente di affermazione e di crisi di quella che – *a posteriori* – è stata inquadrata come una precisa declinazione estetica del *Kabarett* tedesco: il *Kabarett* satirico-politico. Se il 1949 ne consacrerrebbe l'inizio, tanto che secondo alcune letture rappresenterebbe il momento di passaggio dal *cabaret* francese d'intrattenimento alla sua forma tedesca (*Kabarett*) che si caratterizza come politicamente impegnata, la metà degli anni Sessanta segna invece – come ho potuto ricostruire sulla base anche dei dibattiti sulla stampa o in occasioni di tavole rotonde – un momento in cui la riflessione teorica finisce per eccedere rispetto alla prassi satirica, e per sclerotizzarla. Ancora una volta non è casuale il fatto che la concettualizzazione di un momento di svolta della prassi del *Kabarett* si concentri proprio in questi anni, quando la

¹³ L'ambivalenza dello scambio culturale tra est ed ovest in questo clima era stata messa in luce da Falko Raaz già negli anni Ottanta. Si veda a proposito: Falko Raaz, *Ost-West-Kulturaustausch: Kooperation oder Konfrontation?*, Diez Verlag, Berlin 1987, in particolare p. 41 segg.

polarizzazione della guerra fredda giunge – con la costruzione del Muro – al suo momento simbolicamente e concretamente più rilevante. Ora il discorso della satira nel *Kabarett* giunge al suo ribaltamento e, in fondo, al suo scacco: da una satira come rovesciamento dell'ordine si giunge a concettualizzare una satira educativa, che mira al raggiungimento di quell'ordine.

Ho, infine, analizzato i programmi della *Distel* e degli *Stachelschweine*, soffermandomi in particolare sugli anni precedenti alla costruzione del Muro. In questo lavoro ho provato a non cadere nella facile trappola della comparazione, e ho cercato semmai di ripercorrere le modalità di costruzione di pratiche discorsive antagoniste ma parallele attraverso categorie che percorrono trasversalmente le due realtà. Ho scelto di svolgere la mia analisi non esclusivamente attraverso i testi, ma cercando di ricostruire, con l'ausilio di foto e registrazioni audio (data la quasi completa assenza di materiale video documentato), la prassi esecutiva e interpretativa. Il mio obiettivo era scavare negli interstizi tra testo e messa in scena, provando a mettere in luce le eccedenze di senso che la *performance* permette di esprimere rispetto alla parola scritta. Anche l'utilizzo di fonti come riviste e giornali ha permesso uno sguardo alla ricezione che questi programmi hanno avuto nelle due Berlino e quindi alle strette connessioni con le dinamiche della guerra fredda. Al lavoro di stesura ho affiancato la compilazione di appendici – sia cartacee sia multimediali – con testi, materiale fotografico e materiale audio. Si tratta di molti degli esempi che cito nel corso del lavoro, che si è basato – per questo aspetto – in larga parte su materiale totalmente inedito. Le fonti utilizzate, che si forniscono in forma solo parziale in appendice, non sono circolate in Italia prima di questo lavoro.

La stesura della tesi ha comportato, infatti, un lungo soggiorno in Germania, e ha avuto un momento fondamentale nella ricerca in archivio. La raccolta di testi, fotografie e materiale audio ha richiesto periodi di ricerca nel *Kabarett-Archiv*, sia nella sede di Mainz, in cui sono conservati materiali relativi alla Germania Ovest, sia nella sede di Bernburg an der Saale per i materiali sulla Germania Est. Senza la sempre pronta ed efficiente collaborazione del personale, che ha seguito la mia ricerca con interesse e generosa

partecipazione, questo lavoro non sarebbe stato possibile. A Herr Matthias Thiel, Herr Hagen Bulwan e Herr Marcel Fromme va in questa presentazione un tributo speciale.

Lo stato delle fonti sulla *Distel* e sugli *Stachelschweine* presso l'archivio del *Kabarett* non è tuttavia omogeneo. In questi ultimi anni sono stati digitalizzati tutti i testi, i programmi di sala e le foto che riguardano la *Distel*, mentre il materiale relativo agli *Stachelschweine* non è stato ancora completamente catalogato. Grazie alle concessioni dell'archivio della *Distel*, il *Kabarett-Archiv* dispone di molto materiale dell'*ensemble* di Berlino Est, cosa che invece non si riscontra per gli *Stachelschweine*. In particolare, per la *Distel* si dispone di audio-registrazioni *live* di tutti i programmi che, tranne per alcuni numeri diffusi negli anni Novanta in un'edizione limitata di una serie di audiocassette¹⁴, non sono circolate al di fuori delle stanze degli archivi. Tra l'altro non sempre si può risalire alla data in cui le registrazioni sono state effettuate. Al contrario, gli *Stachelschweine* hanno messo in circolazione più registrazioni di stralci di spettacoli degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, ma al di fuori di queste registrazioni in commercio non c'è altro materiale disponibile in archivio. Tra queste, ha particolare pregio la raccolta di 8 CDs, corredata da un volume di aneddoti e foto, pubblicata nel 2006 da Bear Family Records.

Questa disomogeneità è stata sicuramente un ostacolo per un'analisi che voglia soffermarsi sugli aspetti performativi e sull'uso di elementi visuali nella *mise en scène* dei programmi. Certo, programmi, testi (talora con indicazioni di scena), spartiti musicali, foto di scena, corrispondenza, e a volte anche articoli di giornale permettono di ricostruire alcune delle modalità con cui gli spettacoli venivano rappresentati, la scelta dei costumi, degli oggetti di scena, la dialettica tra testo e musica. Mancano tuttavia registrazioni e video che attestino i pochi momenti in cui la *Distel* e gli *Stachelschweine* hanno presentato numeri o interi programmi in televisione. Nel caso degli *Stachelschweine*, tuttavia, si riesce a risalire alle date di questi

¹⁴ Si tratta della serie *Zeitensprüngen*, prodotta dalla Berolina Tapes, 1993. Archivio privato di Gisela Oechelhäuser.

spettacoli con più facilità, sebbene si tratti di eventi svoltisi per lo più dagli anni Sessanta in poi, e quindi non direttamente interessati dal mio studio.

Come attestato dalle ricerche (ancora inedite) di Jürgen Klammer, collaboratore del *Kabarett-Archiv*, autore e studioso del *Kabarett*, indubbiamente il miglior conoscitore della scena del *Kabarett* della RDT, anche la *Distel* ha presentato numeri o programmi in televisione. Questi dati, tuttavia, non sono mai stati rintracciati e catalogati dal *Deutsches Rundfunkarchiv*. La ricerca di queste fonti meriterebbe sicuramente l'attenzione di un lavoro a sé stante.

Un altro momento importante per il reperimento di fonti per questa tesi è costituito dalla ricerca svolta nella *Zeitungsabteilung* della *Staatsbibliothek* di Berlino, dove ho potuto consultare sia giornali e riviste che hanno ospitato dibattiti sul ruolo della satira e del *Kabarett*, sia recensioni sui programmi della *Distel* e degli *Stachelschweine*, che hanno permesso di ricostruire momenti particolarmente controversi o casi di censure.

Altrettanto fondamentale è stato il lavoro presso il *BStU (Staasi-Archiv)*, dove ho raccolto materiale utile a rintracciare le forme di controllo della SED sulla *Distel*, ma anche a ripercorrere dei momenti politicamente e artisticamente interessanti, come gli incontri tra componenti della *Distel* e componenti degli *Stachelschweine*. La disponibilità e l'efficienza del personale, in particolare di Frau Raphaela Schröder, sono stati di grande aiuto.

Ho svolto inoltre la mia ricerca nelle seguenti biblioteche: *Philologische Bibliothek* (Berlino, FU), *Grimm Bibliothek* (Berlino, HU), *Nationalbibliothek* (Lipsia), *Universitätsbibliothek Mainz*, ThULB Jena.

Contributo decisivo al mio lavoro, però, è stato dato dalle generose, preziosissime conversazioni con alcuni autori e cabarettisti attivi durante la guerra fredda, i quali hanno messo a disposizione del mio studio materiale della propria biblioteca, personali ricerche e il racconto inestimabile della loro storia personale. Il mio grazie va per questo a tre instancabili testimoni di quegli anni: Gisela Oechelhäuser, cabarettista, autrice, regista, ex direttrice della *Distel*, tutt'ora sulle scene di *Kabarett*, forse l'ultimo esempio

contemporaneo di *Kabarett* satirico-politico; Peter Ensikat, uno tra i maggiori autori di *Kabarett* della RDT, regista, anch'egli ex direttore della *Distel*; Jürgen Klammer, instancabile collezionista di storie, attento e meticoloso studioso, e direttore del *Selbstironie Verlag*.

Utili sono stati anche i momenti di scambio che ho potuto avere con studiosi che si sono occupati di *Kabarett*. Tra questi Peter Sprengel (Germanistik, FU), che ha curato un volume sul *Kabarett* tedesco, Ethel Matala de Mazza (Germanistik, HU), che si occupa di *performance* e di forme minori del teatro; Michele Ricci Bell (German Literature, Union College, New York), che ha scritto un saggio sugli elementi della visualità nel *Kabarett*; Peter Jelavich (Johns Hopkins University, Baltimora), che ha pubblicato una monografia sul *Kabarett* a Berlino.

I miei ringraziamenti vanno inoltre al Prof. Mugnolo, mio tutor di tesi, per aver seguito e letto con scrupolo e attenzione questo lavoro, e per aver atteso con pazienza che prendesse forma. Al Prof. Cometa, al Prof. Vaccaro, a Serena e Roberta, per aver indirizzato e guidato dal punto di vista scientifico e spesso anche umano il mio percorso di questi anni. A Maurizio, per la tenace e rigorosa passione scientifica, per i generosi consigli e il supporto. Ai miei colleghi di dottorato, per aver arricchito le mie giornate palermitane di stimoli e di passioni intellettuali, e per essere entrati nei miei affetti. A Giulia, a cui devo molto, a Claudio e Nicola, per il sostegno e l'amicizia. A Stefano, Mariella e Flavia, per l'aiuto di sempre, e soprattutto per avermi accolta in periodi intensi e frenetici di lavoro, e per la pazienza con cui hanno visto la mole del mio materiale occupare i loro spazi. Ed infine ad Eric, per la sua responsabile leggerezza, per il supporto incondizionato e per continuare ogni giorno a sorprendermi.

FINESTRE. POLITICA CULTURALE TRA COOPERAZIONE E CONFRONTO

2.1 Una cortina di nylon nel ‘teatro delle nazioni’

The nylon war è lo scritto satirico in cui nel 1951 il sociologo americano David Riesman immagina un’offensiva aerea americana nel corso del quale l’URSS viene bombardata con beni di consumo, pantaloni di nylon, radio, persino jeeps¹⁵.

Prendendo spunto da Riesman, lo storico György Péteri rilegge il conflitto della guerra fredda con l’immagine di una “cortina di nylon”¹⁶. Nylon, perché è trasparente quel drappo messo a separare due mondi; nylon, perché il conflitto ideologico si gioca sulla visibilità, perché – è stato sottolineato – rendere visibili agli occhi degli abitanti del blocco sovietico il modello di vita occidentale e dunque il *gap* economico tra le due realtà rappresenta un aspetto cruciale della politica degli USA e della Germania Ovest¹⁷.

Non solo rispetto a considerazioni di gestione delle risorse e di politica economica si può parlare di cortina di nylon. Questa barriera nata per

¹⁵ Cfr. David, Riesman, *The Nylon Curtain*, in Id., *Abundance for what?*, Garden City, New York 1951, pp. 67-79.

¹⁶ Cfr. György Péteri, *Nylon Curtain – Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe*, in “Slavonica”, Vol.10, Nr. 2, Novembre 2004, Maney Publishing, London, pp. 113-124.

¹⁷ Per una lettura di queste dinamiche innescate durante la guerra fredda si veda Gregory Castillo, *Revolution in Cold War Domesticity: Model Homes und Model Citizens in Divided Germany, 1948-1958*, paper presented to the conference “Discourses of Global Ambitions and Global Failures”, February 2003, at the Collegium Budapest, arranged by the Program on East European Cultures and Societies (PEECS) Norwegian University of Science and Technology.

dividere rappresentava, infatti, una membrana che separava ma al contempo un velo che seduceva, e che finiva per promuovere un regime scopico di visibilità sovraesposta, sotto l'aspetto politico, ideologico, e anche culturale¹⁸.

A Berlino, in particolare, si viene a creare quella che è stata definita una 'Schaufenstersituation', una situazione che rende la città palcoscenico permanente delle dinamiche internazionali, quello che Bernard Genton ha chiamato "teatro delle nazioni"¹⁹.

Berlino si presta quindi a sguardi allegorici, qui più che in ogni altra città le mappature geografiche si traducono in mappature mentali che producono l'immagine dell'Altro. I binari che corrono tra Est ed Ovest, Germania ed Europa ed Europa ed America collocano infatti Berlino al centro geografico e geopolitico della guerra fredda. Gli immaginari politici che qui si producono, declinati sul piano della competizione ideologica e della dialettica degli sguardi, finiscono per mettere in atto pratiche urbane e culturali e per ridisegnare spazi cittadini all'interno dei quali configurare rapporti di forza e dinamiche politiche.

La sfera culturale acquisisce dunque un ruolo non secondario nell'articolazione della contrapposizione ideologica. Analizzare quest'ultima nelle esperienze dell'ordinario e del quotidiano significa non solo invertire lo sguardo, leggere la storia non dal punto di vista della politica, ma da quello della società e della cultura. Utilizzare una prospettiva *bottom-up* permette anche di ripercorrere la guerra fredda nel concreto dei fronti interni, letti non

¹⁸ Gregory Castillo parla a questo proposito di "cross-cultural voyeurism". Greg Castillo, *The Nylon Curtain. Architectural Unification in Divided Berlin*, in Philip Broadbent e Sabine Hake (eds.), *Berlin Divided City, 1945-1989*, Berghahn Books, New York, 2010, pp. 46-55, qui p. 47.

¹⁹ Cfr. Bernard Genton, *Berlin als Theater der Nationen. Ein Versuch, die kulturpolitischen Positionen der Alliierten zu vergleichen*, in Hans-Martin Hinz, Cyril Bufflet, Bernard Genton, Pierre Jardin (hg.), *Die vier Besatzungsmächte und die Kultur in Berlin 1945-1949*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2000, pp. 29-40. Il volume raccoglie gli interventi presentati in occasione di due tavole rotonde sul tema "Die vier Besatzungsmächte und die Kultur in Berlin 1945-1949", tenutesi nel settembre del 1994 e organizzate dal Deutsch-französisches Forschungszentrum für Sozialwissenschaften di Berlin, dall'Institut Français a Berlin e dal Deutsches Historisches Museum.

come barriere ideologiche, ma piuttosto come confini porosi, con le loro logiche al contempo speculari e oppositive²⁰.

Se dunque alle forme della cultura va riconosciuta la capacità di agire sul contesto urbano, trasformandolo, tanto più è possibile rintracciare questo aspetto nella Berlino degli anni Cinquanta, dove la percezione e l'esperienza di una capitale divisa e dei suoi luoghi vengono continuamente sottoposte a riletture²¹, finendo per creare nuovi palinsesti urbani.

2.2 La conquista dell'anima tedesca

L'importanza della cultura per i sovietici si dimostra fin dall'inizio guidata da una chiara visione politica. Come sottolinea Michail Semirjaga²², ufficiale del comando militare sovietico (SMAD)²³, il settore della cultura è caratterizzato da una forte e univoca impronta ideologica. A questo proposito Semirjaga riferisce di un documento della SMAD del 1948 in cui vengono fissati a chiare lettere gli obiettivi della politica culturale: "die Kontrolle über das kulturelle Leben in der Stadt Berlin einzurichten [und]

²⁰ Per un approccio *dal basso* alla guerra fredda e una lettura socio-culturale dei suoi fronti interni si veda Patrick Major, Rana Mitter, *East is East and West is West? Towards a Comparative Socio-Cultural History of the Cold War*, in Id. (eds.), *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*, Frank Cass & Co. Ltd., London, Portland OR 2004, pp. 1-22.

²¹ Sul potere formativo dell'estetica, in particolare quando si coniuga con i mass media, cfr. Philip Broadbent e Sabine Hake (eds.), *Berlin Divided City, 1945-1989*, Berghahn Books, New York, 2010, p. 2.

²² Dal 1945 al 1950 Semirjaga ha svolto vari incarichi all'interno della SMAD. Tra questi, è stato direttore nel settore sovietico a Berlino della Sottosezione per l'Informazione nel distretto di Berlino Mitte. Queste sottosezioni facevano capo alla Sezione per la Propaganda, guidata a Berlino per il comando militare sovietico dal tenente colonnello Efim Brodsky, più tardi da Wladimir Demidow.

²³ La SMAD (*Sowjetische Militäradministration in Deutschland*) è la più alta autorità militare della zona d'occupazione sovietica, di cui detiene, di fatto, il governo dal 9 giugno del 1945 fino al passaggio dell'amministrazione in mano tedesca, nel novembre del 1949, quando viene sostituita dalla SKK (*Sowjetische Kontrollkommission*). In quanto gestita dal Consiglio dei Commissari del Popolo, il braccio amministrativo sovietico, dipende direttamente da Stalin.

den Kampf für die Einführung der sozialistischen Ideen in allen Gebieten des Kulturlebens zu führen”²⁴.

Nell’ottica di Mosca, obiettivo chiave della politica culturale è la costituzione di un’intellighenzia tedesca su base sovietica. Pertanto sostenere le migliori espressioni della cultura tedesca non costituisce per la politica sovietica – staliniana in particolare – semplicemente un modo per conquistare il favore dei tedeschi, ma rappresenta una vera e propria strategia politica, quella cioè di fare della Germania, almeno di quella orientale, una roccaforte del socialismo in Europa.

La prontezza con cui i sovietici ridanno impulso alla vita teatrale e culturale in generale nella zona d’occupazione sovietica, e in particolare nel loro settore a Berlino, è dunque significativa.

Rispetto alla politica culturale americana, francese e inglese, quella russa si caratterizza sin dal primo momento per progettualità e disegno ideale.

Quando già nel giugno del 1945, in occasione di una riunione di partito, il comandante in capo della SMAD, il maresciallo Georgi Kostantinovic Zhukow, dichiara la necessità, dopo la vittoria sul nazifascismo, di conquistare anche l’anima dei tedeschi (“die Seele der Deutschen zu erobern”), è chiaro che le questioni ideologiche, culturali ed educative avrebbe acquistato all’interno della SMAD, e in generale nel piano politico di Stalin in Germania, un ruolo di primo piano²⁵.

In nessun luogo come Berlino questa progettualità politica assume contorni più netti.

Subito dopo la capitolazione e la resa senza condizioni l’8 maggio del 1945, gli alleati non si sono ancora spartiti la città. La capitale è stata liberata dall’armata sovietica, che a Karlshorst ha insediato la sua amministrazione militare, la SMAD.

²⁴ Citato in Michail Semirjaga, *Sowjetische Okkupation und das kulturelle Leben in Berlin 1945-1949*, in Hans-Martin Hinz, Cyril Bufflet, Bernard Genton, Pierre Jardin (hg.), *op. cit.*, pp. 41-49, qui p. 45.

²⁵ All’intervento di Zhukow fa riferimento l’interessante contributo di Ilse Tschörtner, “Die Seele per Deutsche erobern”. *Über die Kulturoffiziere der Sowjetische Militäradministration in Deutschland*, in “Berliner Debatte” (1994), 1, pp. 99-112.

Se per i due mesi successivi alla resa i russi sono i soli ad amministrare Berlino, lo si deve essenzialmente al fatto che gli alleati occidentali, gli USA in particolare, non riconoscono subito l'importanza strategica dell'ex capitale del Reich.

Di fatto, sono proprio questi due mesi a dare un'impronta decisiva alla vita culturale della città. Quando le potenze occidentali arriveranno a Berlino nel mese di luglio troveranno una città che – nonostante le difficoltà del dopoguerra e della ricostruzione – è culturalmente già in fermento.

Decisiva per Berlino si rivela la figura di Nikolaj Bersarin: con la sua nomina a comandante della città viene creata un'amministrazione centrale per tutto il territorio cittadino, mentre a Karlhorst rimane l'amministrazione militare sovietica. Sia Bersarin sia il generale Alexander Kotikow, che dal 1946 al 1950 gli succederà come comandante del settore sovietico di Berlino, seguono con particolare interesse la rinascita culturale della città.

Grazie a loro già nel maggio di quell'anno riprende l'attività scolastica, nonostante i russi pongano norme severe per la selezione del personale, che prevedono l'epurazione di tutti coloro che durante il nazionalsocialismo erano stati organici al sistema.

L'ordine di stampare i primi giornali in lingua tedesca è reso operativo già il 15 maggio di quell'anno. Sotto la presidenza del maresciallo Vasilij Sokolovskij viene fondata la *Tägliche Rundschau*; sei giorni dopo il primo quotidiano stampato a Berlino, la *Berliner Zeitung*. Di fatto, la prima è l'organo della SMAD, la seconda del *Magistrat*²⁶ di Berlino Est. Di lì a poco, su licenza sovietica, vengono editi altri giornali.

²⁶ Dal 1808 fino alla salita al potere di Hitler il *Magistrat* era stato il più alto organo esecutivo di Berlino. Subito dopo la caduta di Berlino la SMAD aveva reistituito nella città un *Magistrat* antifascista. Quando, a seguito dalla Conferenza di Jalta, Berlino viene divisa in quattro settori, il lavoro del *Magistrat* passa sotto il diretto controllo delle quattro potenze vincitrici. Nel 1947 il Consiglio di Controllo Alleato si rifiuterà di riconoscere Ernst Reuter come capo del *Magistrat von Groß-Berlin*. Pertanto, a seguito della crisi di Berlino del 1948, verrà istituito un *Magistrat* per Berlino Ovest (che nel 1951 verrà sostituito da quella che viene ufficialmente chiamata "erste Regierung von Berlin (West)" – guidata da Reuter come Borgomastro) e un cosiddetto "demokratischer Magistrat" per Berlino Est. Quest'ultimo *Magistrat*, guidato da Friedrich Ebert, sarà nominalmente operativo fino alla fine degli anni Settanta, quando il settore sovietico della città viene rinominato "Berlin – Hauptstadt der DDR", ma di fatto attivo fino al 1990.

Tra i primi interventi dei russi nella Berlino occupata vi è – su ordine del generale Bersarin e sempre il 15 maggio del 1945 – proprio la riapertura dei teatri, chiusi nel settembre del 1944, e dei *night clubs*. Una settimana dopo la resa della città viene eseguito il primo concerto dell’Orchestra dell’Opera Tedesca nella Berlino occupata²⁷. Il 19 maggio del 1945 Bersarin convoca il *Magistrat* di Berlino per esporgli la sua linea politico-culturale. Bersarin riconosce agli artisti un ruolo di primo piano, in quanto – fornendo svago e appagamento – contribuirebbero in maniera determinante all’equilibrio della popolazione di lavoratori: “Eine große Aufgabe ist auch von den Künstlern zu leisten. Sie haben der Bevölkerung der Stadt Berlin, die gut und hart arbeiten wird, die Möglichkeit zu geben, Befriedigung und Entspannung zu finden”²⁸.

Parallelamente i russi istituiscono un *Büro für kulturelle Angelegenheiten*, che possa rendere accessibili teatri e cinema. Così, nonostante le difficoltà organizzative, finanziarie e di spazi, già il 27 maggio di quell’anno viene messo in scena *Der Raub der Sabinerinnen* dei fratelli Schönthan nel *Renaissance-Theater*. Presto riprende vita anche un’altra storica istituzione culturale berlinese, il *Deutsches Theater*.

Quella sovietica è progettualità politica, certo, ma anche affinità culturale. I russi hanno sempre avuto un rapporto d’elezione con il teatro tedesco. Friedrich Luft, celebre critico teatrale e di *Kabarett* della rivista del settore americano *Neue Zeitung*, attribuisce a questa affinità la matrice del processo di ricostruzione della cultura tedesca²⁹. Gli ufficiali sovietici preposti alla cultura sono, per lo più, intellettuali la cui estrazione è da ricollegare alla borghesia colta ebraica, aspetto – questo – che dà una direzione di non poco momento alla politica culturale nel settore sovietico. Michail Semirjaga

²⁷ Cfr. Werner Mittenzwei, *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1968*, Bd. 1, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1972, p. 32.

²⁸ Il discorso di Bersarin viene pubblicato il 21 maggio del 1945 sulla *Berliner Zeitung*. L’estratto è qui citato da Gerhard Ebert, *Schauspieler werden in Berlin: von Max Reinhardts Schauspielschule zur Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*, Berlin-Information, Berlin 1987, p. 95.

²⁹ Cfr. Friedrich Luft, *Vorwort*, in *Senat von Berlin* (hg), *25 Jahre Theater Berlin*, Heinz Spitzing Verlag, Berlin 1972.

conferma che si tratta di gente dalla solida formazione umanistica. Uomini colti, dunque, che vedono nella cultura quell'ancora di salvezza da cui ripensare l'essenza tedesca.

L'impulso dato alla cultura e al teatro dall'amministrazione sovietica è dunque probabilmente da ricondurre al grande valore che da sempre i russi hanno attribuito al teatro tedesco, ma anche alla convinzione delle potenzialità politiche del teatro, che in Germania avevano già avuto eco nel teatro di Brecht. Così, se affrancare l'arte dalla politica e dare il via ad una produzione culturale libera saranno per gli alleati occidentali il percorso più adatto ad una *re-education*, intesa come una 'purificazione' dei tedeschi rispetto al loro passato nazista, l'uso politico del teatro rappresenta agli occhi dei russi uno strumento di decisiva importanza. La rieducazione, questa volta politica (ovvero marxista), del popolo tedesco, viene qui declinata secondo i criteri di denazificazione, demistificazione dell'ideologia nazista e democratizzazione³⁰.

Con queste premesse non sarebbe stato complesso, allora, pensare alla rieducazione spirituale dei tedeschi. La spinta culturale data dalle dirigenze sovietiche prende dunque le mosse da un lato dal tentativo di ripartire dalle radici della cultura tedesca e di rifondarne l'umanesimo, dall'altro da elementi-chiave dell'ideologia sovietica: elevare la cultura – in linea con quello che veniva identificato come pensiero marxista – a fattore di rivoluzione sociale e di affermazione dell'ideologia comunista; riconoscere la forza del potenziale creativo delle masse rispetto a quello degli operatori della cultura; affermare la natura strettamente politica della cultura e la superiorità della cultura socialista.

³⁰ “Denazifizierung, Demistifizierung und Demokratisierung” sono le tre D con cui Semirjaga dipinge la politica sovietica in Germania. Cfr. Mischail Semirjaga, *op. cit.*, pp. 42-43.

2.3 Iperetrofia amministrativa

Nel settore sovietico la macchina culturale e teatrale viene dunque ufficialmente rimessa in attività in tempi strettissimi, con una prontezza ed acume politico di non poco momento. Decisiva è inoltre la consapevolezza del valore insieme umano e politico della cultura in un territorio di occupazione dalla ricca tradizione letteraria e teatrale.

In questa prospettiva, ma anche alla luce di una svolta antifascista-democratica³¹, i sovietici si mostrano pertanto sin dall'inizio molto attivi e liberali nell'incentivare arte e cultura. A differenza della fase successiva, il primo periodo dell'occupazione sovietica è caratterizzato da un'offerta molto ampia e poco regolamentata. Sono entrate nell'immaginario comune similitudini come quelle di giornali e teatri che 'spuntano come funghi' e di inflazione artistica³².

La politica culturale sovietica mira dunque a promuovere la ripresa delle attività culturali, piuttosto che ad una sua regolamentazione. La strutturazione di un sistema di licenze e la selezione degli operatori culturali subentreranno qui solo in un secondo momento.

Al contrario di quanto accade nel settore sovietico, nelle zone amministrate dalle potenze occidentali³³, invece, il primo atto politico nel settore culturale consiste proprio nel divieto di ogni espressione artistica, dalla stampa alla radio, dal teatro alla letteratura. Pochi mesi dopo segue un inquadramento

³¹ Questa politica, dichiarata come "antifaschistisch-demokratische Umwälzung", verrà poi assimilata anche dalla SED. Incentivare le iniziative culturali risponde ad un chiaro obiettivo, come verrà anche dichiarato sul *Neuer Weg*, l'organo di stampa del ZK: "das Kulturgut der Menschheit zum vollen Bewußtsein des schaffenden Volkes zu bringen!". "Neuer Weg", Nr. 5, 1947, p. 10.

³² A questa *Kunstinflation*, in particolare, fa riferimento un articolo pubblicato sulla *Stuttgarter Zeitung* il 10.11.1945 e riportato nel volume *Das gespaltene Land. Leben in Deutschland 1945-1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte*, curato da Christoph Kleßmann e Georg Wagner per Beck Verlag, München 1993, pp. 140-141.

³³ L'analisi si concentrerà sulle politiche culturali inglesi e americane, non solo in quanto accomunate da maggiori affinità rispetto alla politica francese, ma soprattutto perché è nella Berlino amministrata dai britannici, a Charlottenburg, che si formerà l'ensemble degli *Stachelschweine*. Questo è dunque il contesto, il cosiddetto *Neuer West*, che interessa la mia lettura.

della cultura in un sistema di autorizzazione formale attraverso licenze concesse da entrambe le amministrazioni militari, cosa che per il teatro – nei settori americano e britannico – non avviene prima dell'autunno del 1945.

Il peso politico attribuito alla cultura, la rapidità nella pianificazione e nella sua realizzazione, l'interrelazione dell'agenda culturale con la politica d'occupazione sono paradigmi di riferimento attraverso cui analizzare il gioco di scambi tra messa in atto di formazioni discorsive e processi di istituzionalizzazione di pratiche.

Particolarmente evidente è il gioco di osmosi politico-culturale nel contesto di Berlino.

Qui, nei primi mesi del dopoguerra, la situazione politica si evolve rapidamente. Dopo i primi tempi di amministrazione interamente sovietica, il 29 giugno del 1945, nel corso della Conferenza dei Rappresentanti del Comando Supremo Alleato³⁴, si decide di suddividere la città in quattro zone di amministrazione.

Con l'entrata a Berlino degli alleati occidentali e l'istituzione del Comando di Berlino, l'11 luglio del 1945, le quattro potenze vincitrici avviano un percorso di politica comune che durerà poco meno di tre anni.

Non solo gli alleati occidentali approvano la richiesta sovietica di lasciare in vigore, a Berlino, le disposizioni già avviate dopo la capitolazione. Le potenze vincitrici stabiliscono anche un piano comune per la cultura: il 18 luglio del 1945 istituiscono un Comitato per le Attività Culturali³⁵, che

³⁴ La Conferenza dei Rappresentanti dei Comandi Alleati, svoltasi a Berlino il 29 giugno del 1945, decreta lo smantellamento delle truppe britanniche e americane dalle zone d'occupazione sovietica. Al contempo inglesi e americani si sarebbero insediati il 1 luglio nei rispettivi settori di Berlino. In occasione della conferenza, il maresciallo britannico Bernard Montgomery dichiara l'assoluta necessità di garantire alle parti alleate libero movimento anche all'interno del settore sovietico della città. Il 7 luglio del 1945 si insedia a Berlino il Comando Militare Interalleato (IAMC), aspetto – questo – che sancisce la cooperazione tra le truppe alleate nel territorio di Berlino. Cfr. Volker Koop, *Besetzt. Britische Besatzungspolitik in Deutschland*, be.bra.verlag, Berlin 2007, p. 280. Koop ha analizzato le politiche di occupazione dei quattro alleati in altrettanti volumi, corredati da documentazione e curati per il bra.bra Verlag.

³⁵ All'interno del Comando di Berlino vengono istituiti tre comitati per le questioni relative alla cultura. Accanto a quello per le Attività Culturali vi sono il Comitato per le Arti Figurative e il Comitato per le Attività Educative e Religiose. Per una descrizione sintetica delle strutture relative alla cultura nella Berlino del dopoguerra cfr. Bernard Genton, *op. cit.*, in particolare pp. 33-34.

indirizza gli ordini al *Magistrat*, il quale – a sua volta – li inoltra agli uffici di distretto.

La collaborazione nel settore della cultura, che inizialmente si prospetta positiva, incontra però ostacoli strutturali. Infatti, non solo il Comitato vede le quattro potenze raramente concordi; spesso l'autonomia dei comandanti dei quattro settori finisce per vanificarne la reale capacità operativa. Con l'istituzione di questo Comitato, tuttavia, il monopolio dell'amministrazione sovietica a Berlino e, con esso, il tentativo di dare un'impronta sovietica alla politica culturale della città subiscono una significativa battuta d'arresto.

Inoltre, nonostante gli sforzi di una linea culturale comune a livello del *Magistrat*, ogni settore manterrà le sue sfere di autonomia e le sue strutture amministrative.

Dopo gli accordi di Potsdam nella città finiscono infatti per convivere due livelli amministrativi: da un lato il Consiglio di Controllo (*Kontrollrat*), istituito il 30 agosto del 1945, che si occupa delle questioni relative all'intera Germania e delle dinamiche tra le potenze vincitrici, dall'altro il Comando, incaricato della 'questione Berlino'.

A Berlino assistiamo quindi ad un sistema in cui lo stato d'eccezione di una città divisa raggiunge il parossismo. Questa ipertrofia caratterizzerà l'amministrazione della città dall'estate del 1945 alla primavera del 1948. In questa fase le tre potenze (USA, URSS e Gran Bretagna), a cui nel 1946 si aggiungerà la Francia, mettono in atto strategie di politica culturale in gran parte concordi: tra i circa 1.200 ordini del Comando di Berlino circa 30 riguardano la politica culturale. Fino al 1948 si sarebbero avuti oltre 150 ordini. Di comune intesa, nel 1946 l'amministrazione culturale viene separata da quella addetta al sistema scolastico.

La pianificazione comune, tuttavia, non è pensata per una politica a lungo termine. L'istituzione, il 12 settembre del 1945, dell'*Inofficial Quadripartite Information Services Control Committee*, a cui fanno capo i dirigenti delle Sezioni per l'Informazione delle quattro potenze vincitrici, ne testimonia il carattere provvisorio.

La stessa struttura del Consiglio di Controllo, d'altronde, subisce costanti modifiche, soprattutto da parte degli alleati occidentali, sebbene fondamentalmente i responsabili nominati dai russi quando avevano amministrato da soli la città rimangono in carica. Di fatto, tuttavia, nessuna delle quattro potenze attribuisce alla cultura uno statuto autonomo. Sia nel settore occidentale sia in quello orientale non solo le questioni culturali sono inquadrare nell'ottica della gestione delle informazioni; di fatto, se quest'ultime sono integrate ad ovest nell'agenda militare, nel blocco sovietico, invece, vengono lette con la lente della propaganda politica.

La struttura sovietica si mostra dal primo momento efficiente e fortemente politicizzata. A dimostrazione di una più chiara progettualità, dal punto di vista amministrativo la politica culturale russa esibisce una struttura molto più solida di quella delle potenze occidentali. La macchina burocratica sovietica ostenta gerarchia anche nell'ambito della cultura.

Nel settore sovietico sono presenti tre livelli amministrativi: a livello del Consiglio di Controllo la SMAD prevede una Sezione per la Cultura (*Kulturabteilung*), alla cui testa figura il generale Alexander Dymshitz, già prima della guerra noto studioso di letteratura. Questa sezione fa capo all'Amministrazione della Propaganda (*Propagandaverwaltung*), poi chiamata – per via dell'affinità del nome col Ministero del Terzo Reich – Amministrazione dell'Informazione (*Informationsverwaltung*), diretta dal colonnello Sergej Tjulipanow.

Si tratta di due figure centrali all'interno del panorama politico-culturale sovietico, grazie alle quali l'arte e la musica acquisiranno forte priorità per l'amministrazione russa³⁶.

Segue poi il livello amministrativo interno al settore sovietico di Berlino. Anche qui, all'interno del Comando di Berlino, le questioni culturali sono

³⁶ Cfr. a proposito Wolfgang Schivelbusch, *Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-1948*, Hanser Verlag, München 1995, pp. 58-60. Per una ricostruzione del ruolo degli ufficiali sovietici addetti alla cultura e in particolare per una descrizione di queste due figure cfr. Anne Hartmann e Wolfram Eggeling, *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953*, Akademie Verlag, Berlin 1998, pp. 147-152 e pp. 165-174.

prerogativa della sezione per la propaganda, suddivisa per circoscrizioni in sottosezioni per l'informazione (*Informationsabteilung*).

Infine vi è il livello della SED che, oltre a seguire le direttive di questi organi, possiede una sua amministrazione per la cultura e gestisce direttamente svariate organizzazioni culturali cittadine. La SMAD lavora qui a stretto contatto con la SED e il PKD, a cui demanda alcune funzioni, controllandone la realizzazione.

Nei settori occidentali della città, invece, abbiamo a che fare con una struttura molto meno organica e, soprattutto, decisamente meno stabile.

L'amministrazione americana e quella britannica avevano costituito già durante la guerra un'unità comune denominata *Headquarters Allied Expeditionary Forces* (SHAEF), che gestiva il controllo dei media pubblici e procurava informazioni politiche alle potenze occupanti. Dal 1944, nell'ambito della SHAEF, americani e inglesi avevano affidato le questioni relative alla cultura nell'intero territorio tedesco ad un'unità speciale, la *Psychological Warfare Division* (PWD). Il fatto che la struttura amministrativa pensata per la cultura rientri nella divisione per la guerra psicologica, rivela l'aspetto centrale della politica culturale delle potenze occidentali, che si sviluppa più per contrasto ideologico con quella sovietica che per progettualità. Pertanto, non promozione della cultura ma contenimento e censura guideranno le prime disposizioni inglesi e americane in proposito.

Il primo apporto degli alleati occidentali alla cultura è infatti la Legge N. 191 del Governo Militare Alleato, entrata in vigore già il 24 novembre del 1944, la quale stabilisce “Kontrolle über Druckschriften, Rundfunk, Nachrichtendienst, Film, Theater und Musik und Untersagung der Tätigkeiten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda”. Questa legge abolisce, di fatto, il Ministero del Reich per l'Educazione Popolare e la Propaganda e vieta ogni attività culturale che non sia espressamente autorizzata dal governo militare³⁷.

³⁷ Tra le altre, vengono vietate “Tätigkeit in oder der Betrieb von Theatern, Lichtspieltheatern, Opernhäusern, Filmateliers, Filmlaboratorien, Filmleihanstalten, Jahrmärkten, Zirkusunternehmungen und Karnevalen jeder Art sowie von allen sonstigen Unternehmungen, die theatralischer und musikalischer Unterhaltung dienen”. Cfr. Gesetz Nr. 191 der Militärregierung, in <http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/rqframe.pl?ansicht=3&zeitung=miligovb&jahrgang=1945&ausgabe=03&seite=010600>

Il 16 aprile del 1945 la SHAEF produce un *Manual for the Control of German Information Services*, in cui la musica e il teatro sono inquadrati come “largely non political activities”³⁸. Questo manuale, di fatto, regola la distribuzione di informazione in territorio tedesco, stabilendo obiettivi a breve e a lunga durata in tre fasi: divieto, controllo e passaggio di consegna ai tedeschi.

Il primo obiettivo era stato definito proprio con la Legge N. 191, emendata il 12 maggio del 1945. Nella stessa data viene emessa la *Information Control Regulation N. 1 (Bestimmungen über die Nachrichtkontrolle Nr. 1)*³⁹, che permette l'utilizzo dei servizi di informazione degli alleati e li consegna in mano tedesca, pur sotto la supervisione alleata, introducendo forme di registrazione e istituendo un sistema di distribuzione di licenze.

Nella zona di controllo britannica questa fase verrà ufficializzata il 20 settembre del 1945 con l'emanazione di *Directive on Military Government from Chief of Staff*, che promuoverà questo sistema di licenze, in modo da poter presto affidare la produzione di film, libri e opere teatrali direttamente ai tedeschi. Questa direttiva, che viene ricordata come la ‘bibbia’ della zona britannica, segna un giro di vite nella politica in questa zona di occupazione.

La collaborazione anglo-americana all'interno della SHAEF presenta i suoi limiti. Nonostante sia un organo comune, infatti, la SHAEF viene percepita dagli inglesi fondamentalmente come un'emanazione del governo americano. Il generale maggiore Alexander Bishop, che dirige per il governo britannico la Sezione per il Controllo dei Servizi d'Informazione del *Public Relation (PR/ISC Branch)*, mette di fatto in atto una politica molto più cauta di quella americana, prevedendo il passaggio della responsabilità dei servizi di informazione in mano tedesca come obiettivo molto più a lungo a termine, da raggiungere con un piano in cinque fasi. Pertanto, anche la scelta di personale

36, archivio digitale della *Deutsche Nationalbibliothek*, ultimo accesso effettuato il 18.09.2011.

³⁸ Citato in Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949. Literatur, Film, Musik und Theater*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1997, p. 92.

³⁹ Amtsblatt der Militärregierung Deutschland, Kontrollgebiet der 21. Armeegruppe, 12.5.1945, citato in *Ibidem*, p. 92.

tedesco a cui affidare i servizi di informazione attraverso le licenze si rivela decisamente molto più lenta rispetto a quella americana.

Una volta sciolta la SHAEF⁴⁰ nel luglio del 1945, viene ufficialmente meno la collaborazione tra l'amministrazione americana e quella britannica.

Per i settori americani gli incarichi della *Psychological War Division* (PWD) vengono assunti dall'*Information Control Division* (ICD), ufficialmente tradotta come *Nachrichtenkontrolle*, che viene istituita nel luglio del 1945. Strutturata in distretti territoriali e in settori – tra cui uno per il film, il teatro e la musica (Film, Theater and Music Control) –, l'ICD si occupa del controllo dei media pubblici nella zona di occupazione americana, di procurare agli USA informazioni politiche, e di operare una “Umorientierung des deutschen Geistes”⁴¹ nei diversi settori (stampa, riviste, libri, radio, teatro, musica ed eventuali altre performance).

Da parte britannica, invece, durante l'amministrazione della SHAEF il controllo dell'informazione era gestito dal *G (Information Control) Branch* del 21° corpo d'armata che, sotto la guida del maresciallo Bernard Montgomery, costituiva – di fatto – il governo della zona di occupazione britannica. Con lo scioglimento della SHAEF il *G (Information Control)* viene sostituito dal *Public Relations/Information Service Control Branch* (*PR/ISC Branch*), che sarà guidato fino al 1947 da Michael Balfour.

L'*Information Control* è suddiviso in diverse unità (ICU) in base ai distretti. Uno di questi riguarda il settore britannico a Berlino. Attraverso il *Book Censorship Bureau* è responsabile della distribuzione di licenze per i prodotti tedeschi di intrattenimento dal vivo e della registrazione di coloro che

⁴⁰ Nel suo studio sulla politica culturale americana relativa al settore della letteratura, Hansjörg Gehring data lo scioglimento della SHAEF al 13 luglio del 1945. Gabriele Clemens, che si è invece occupata della politica culturale britannica in Germania, indica il 19 luglio del 1945. Nell'introduzione al volume da lui curato, infine, Brewster Chamberlin riporta come data il 14 luglio. A questo riguardo cfr. Hansjörg Gehring, *Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945-1953. Ein Aspekt des Re-Education-Programms*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1976, pp. 25-31; Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik*, cit., pp. 91-101; Brewster S. Chamberlin (hg.), *Kultur auf Trümmern. Berliner Berichte der amerikanischen Information Control Section Juni-December 1945*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1979, pp. 12.

⁴¹ OMGUS 5/242-1/32: ICD – The Long Road Ahead (draft). 16.12.1945, riportato in citato in Brewster S. Chamberlin (hg.), *op.cit.*

operano in ambito culturale, così come della censura di *pièces* teatrali, libretti d'opera e d'operetta⁴².

2.4 *Re-education*, ovvero pensare la cultura senza la politica

Le intenzioni russe, secondo ricerche realizzate per il *Deutsches Historisches Museum* e pubblicate nel 2000, non sono mai state oggetto di studio utilizzando fonti degli archivi sovietici⁴³. Soprattutto nel caso di Berlino ricerche basate esclusivamente sugli archivi della SED lasciano scoperti luoghi di potenziale scollamento delle direttive locali rispetto al più ampio quadro della politica culturale sovietica nella Germania e nella Berlino occupata.

La solerzia della politica culturale sovietica si può evincere anche dalla lettura di documenti americani che testimoniano del suo impatto sulla politica occidentale in questo settore, ma anche dell'osmosi politico-culturale che questa viene a creare su quella che abbiamo chiamato 'cortina di nylon'. Le note degli ufficiali americani per la cultura dimostrano, d'altronde, che le direttive russe mettono in moto un fermento culturale a cui la popolazione stessa risponde con enorme partecipazione.

Tanto più significativa si presenta questo *cross-cultural voyeurism* nel contesto di Berlino, spazio in cui si declinano regimi scopici di iper-esposizione e di iper-visibilità politica.

Una volta entrati a Berlino, infatti, gli alleati occidentali guardano all'organizzazione politica della cultura messa in piedi dai sovietici con curiosità e scetticismo ideologico insieme.

Interessanti, a questo proposito, i resoconti e le direttive del luglio del 1945, ovvero all'indomani dello scioglimento della SHAEF, dalla sottosezione per

⁴² Le indicazioni dettagliate dei compiti dell'ISC Branch sono esposte in Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik* cit., pp. 97-98.

⁴³ Si veda a proposito il volume *Die vier Besatzungsmächte*, op. cit.

film, musica e teatro all'*Information Service Control (ISC) Officer Berlin District* (divisione americana) sulla politica culturale sovietica.

Il 18 luglio del 1945, in seguito a questa ristrutturazione amministrativa, Henry C. Alter, ufficiale addetto alla sezione 'film' e sostenitore della linea morbida con i sovietici, produce all'ISC Officer Berlin District le sue *Recommendations of Film, Theater and Music Sub-Section*⁴⁴. Alter analizza con lucidità la politica culturale russa, ricollegandola sia al valore che i russi attribuiscono generalmente alla cultura sia alla loro convinzione che la cultura rappresenti, soprattutto in momenti di insicurezza e sofferenza, un enorme bisogno umano. Alter registra come il rinnovamento culturale, avviato con l'ordine di riaprire i teatri e i *night-clubs* e con l'istituzione di un ufficio per le questioni culturali (si tratta del *Komitee für kulturelle Angelegenheiten*), abbia avuto un *feedback* di grande rilievo⁴⁵. Egli constata che, a differenza di quanto avviene per il settore della stampa, agli artisti i russi non pongono grandi limitazioni ideologiche. Il loro controllo si esercita, piuttosto, rispetto al passato politico, ed è gestito direttamente dalla *Kammer der Kulturschaffenden*⁴⁶, che per questo possiede i documenti del Ministero per la Propaganda e che risulta, agli occhi di Alter, un'istituzione flessibile ed efficiente. In questo resoconto si leggono dati non solo relativi al teatro⁴⁷, ma anche al *Kabarett*. Alter registra un numero crescente di "Kabarets, deren Status weniger klar ist, weil die Abteilung für Varieté-Theater bei der Kammer die Künstler nur registriert, aber, soweit ersichtlich, keine Kontrolle auf sie ausübt. Die einzige russische Zensuranweisung für Kabarets, lautet,

⁴⁴ OMGUS 5/242-3/13. Documento riportato in tedesco in Brewster S. Chamberlin, *op. cit.*, pp. 60-65.

⁴⁵ Cfr. a questo proposito: National Archives, Record Group 260, Office of Military Government for Germany (United States) (OMGUS), 4/35-2/3: Historical Report for OMG Berlin District 1 July 1945 – 30 June 1946, Information Control, p. 71. Al documento si fa riferimento in Brewster S. Chamberlin, *op. cit.*, p. 11, nota 11.

⁴⁶ La Camera degli Operatori della Cultura (*Kammer der Kulturschaffenden*), guidata dall'attore Paul Wegner, era nata già nel giugno del 1945 per incarico dato dal generale Bersarin ad un gruppo di attori e artisti. Obiettivo era quello di indirizzare e controllare la rinascita della vita culturale e teatrale a Berlino.

⁴⁷ Già dieci istituzioni teatrali a Berlino avrebbero ripreso le attività, grazie ai permessi concessi della *Kammer* dopo una valutazione delle inclinazioni politiche degli artisti e del loro entourage lavorativo.

man soll jede Anspielung auf jetzige oder vergangene politische Situationen vermeiden⁴⁸.

Alter propone quindi di agganciare la politica culturale americana a Berlino alla *Kammer*, di lasciare a quest'ultima funzione consultiva e di istituire un sistema di licenze che possa integrarne le funzioni.

Obiettivo di questa riforma strutturale è la democratizzazione del sistema teatrale tedesco.

L'obbligo di registrazione e di licenza, incentivato sin da subito dall'amministrazione militare britannica, viene accolto dal Consiglio di Controllo Alleato e, tanto nel settore americano, quanto soprattutto nel settore britannico, diventa lo strumento principale di gestione della politica culturale.

Obiettivo della distribuzione delle licenze è dunque de-statalizzare il sistema dei finanziamenti, in modo da rafforzare la posizione dei teatri privati. Non mancano, tuttavia, ambiguità. Sebbene le amministrazioni britannica e americana non prevedano forme di censura preventiva, la distribuzione di licenze rappresenta, di fatto, uno strumento di disciplina. Il conferimento di licenze e di finanziamenti permette infatti di esercitare pressioni dirette o indirette sulle produzioni culturali, aspetto – questo – che si va accentuando dopo la riforma monetaria del 1948, che avrebbe visto il declino di molte istituzioni private, minacciate dalla bancarotta.

Nella zona di amministrazione britannica, in particolare, un ruolo non irrilevante nel processo di de-statalizzazione della cultura viene assunto dalle associazioni di categoria e dai sindacati. Il governo militare incoraggia la formazione di queste strutture nell'ambito del teatro (già nel 1945 si ricostituiscono il *Deutscher Bühnenverein* e il *Verband der Deutschen Volksbühnenvereine*), in modo da disporre di referenti per la registrazione e il conferimento delle licenze che possano contrastare l'influenza statale e contribuire alla separazione tra cultura e politica.

⁴⁸ Cfr. Henry C. Alter, *Empfehlungen per Film-, Theater- und Musik-Abteilung*, 18. Juni 1945, in Brewster S. Chamberlin, *cit.*, pp. 60-65, qui p. 62.

Sebbene la politica britannica, analogamente a quella americana, non attribuisca grande *agency* alla cultura, in risposta alla politica culturale sovietica anche nell'amministrazione britannica vengono a delinearsi linee-guida interessanti.

L'elemento cardine nella politica britannica, così come in quella americana, è espresso dalla formula-chiave della *re-education*: rieducare i tedeschi alla cultura della democrazia, attraverso lo smantellamento della forte connessione tra politica e cultura, e proporre come modello il 'British Way of Life'. Questo avviene attraverso due fasi: in un primo momento esportare in Germania prodotti culturali inglesi e presentare la Gran Bretagna come modello di democrazia, non solo in risposta al passato nazifascista, ma anche in contrapposizione al comunismo sovietico; successivamente stabilire basi più solide per rapporti anglo-tedeschi. Date queste premesse, consegnare la gestione della politica culturale in mano tedesca non risulta un'operazione facile da realizzare. D'altronde, anche quando nel 1949 verrà abolito il controllo britannico sui media tedeschi, il progetto politico-culturale della 'Projection of Britain' in Germania o della trasmissione del 'British Way of Life' non verrà meno⁴⁹.

Per gli inglesi, tuttavia, è necessario conciliare questo aspetto con la consapevolezza politica che occorre prima o poi lasciare la Germania crescere da sola. Nell'agosto del 1946 Michael Balfour, che dal 1945 al 1947 dirige il PR/ISC, dichiara: "We are in Germany for a limited period, not for ever. Our object is to get out as soon as safely can"⁵⁰. Questa affermazione non risponde solo all'idea democratica di non imporre una politica culturale alla Germania, ma di agire piuttosto come 'facilitatori' per la ripresa di una scena culturale tedesca. Un aspetto non irrilevante dell'urgenza del passaggio di consegna ai tedeschi sta nel notevole carico economico che la politica di occupazione comporta per il governo britannico.

⁴⁹ Con la costituzione dell'Alta Commissione per la Germania (HICOG), nel 1949, saranno il *Cultural Adviser* e la *Cultural Relation Division* ad assumere questo compito.

⁵⁰ Citato in Clemens, *Britische Kulturpolitik*, cit., p. 260.

Nella primavera del 1946 gli inglesi si mobilitano dunque per il passaggio di consegna degli incarichi della Commissione di Controllo del PR/ISC ad istituzioni tedesche, cosa che avverrà ufficialmente con le Disposizioni N. 106-109 (*Verordnungen Nr. 106-109*), entrate in vigore nell'ottobre del 1947. Le disposizioni prevedono commissioni a livello di distretto per il settore editoriale e cinematografico (disposizione n. 107) e commissioni a livello dei *Länder* per il teatro, la musica e la stampa (disposizione n. 108).

Questo aspetto rientra nell'ottica della politica culturale occidentale di decentralizzare le attività culturali. La sfida britannica (e occidentale in generale) che passa attraverso la politica culturale consiste infatti proprio nel disinnescare il forte legame presente in Germania tra cultura e politica. Nella versione tedesca di queste disposizioni si legge:

Die Deutschen sind nicht gewöhnt, Politik aus dem Spiele zu lassen [...]. Dies ist zugegebenermaßen ein Versuch, gegen den deutschen Strom zu schwimmen, weil man im Falle des Gelingens glaubt, ein gesünderes Deutschland zu schaffen. [...] In Bezug auf diese Verordnungen muss vor allem daran erinnert werden, dass sie ein grosses Experiment darstellen und einen ebenso grossen Bruch auf dem Gebiet der deutschen Kultur⁵¹.

Se dunque l'amministrazione britannica incoraggia la presenza di rappresentanti dei sindacati e delle associazioni di categoria all'interno di queste commissioni tedesche, per evitare l'influenza statale nel settore dell'informazione e della cultura (rappresentanti di partiti politici non possono invece essere membri delle commissioni), essa continua tuttavia ad esercitare un controllo diretto non irrilevante nei settori della stampa, dell'editoria, della musica, del teatro e della cinematografia. Soprattutto nei primi tempi, infatti, ufficiali dell'ISC Branch prendono parte alle commissioni tedesche, con l'obiettivo di tenere sotto controllo questa tendenza all'influenza della politica nella sfera culturale.

Le *Verordnungen*, d'altronde, non forniscono indicazioni dettagliate da parte britannica per un vero e proprio passaggio di consegna: con esse, piuttosto,

⁵¹ *Ibidem*, p. 274.

non viene mai revocata la supervisione britannica nei settori della cultura, mentre vengono demandati ai tedeschi i lavori di *routine*, come il conferimento di licenze. Nelle proposte per la formazione di queste commissioni tedesche si legge infatti:

There will continue to be reserve in British hands the ultimate power of prohibiting persons to publish newspaper and books and to bring drama, films or other entertainments before the public. The right of political censorship over these activities will also be retained solely in British hands⁵².

Il governo militare britannico, quindi, si riserva anche di revocare licenze a coloro i quali, pur essendo stati denazificati, risultano avere idee politiche sospette o vicine a forme di totalitarismo. Le licenze concesse dalle commissioni tedesche continuano a passare al vaglio del Ministero della Cultura, il quale è tenuto a comunicarle al Governo militare. Di fatto, è quest'ultimo ad avere reale potere decisionale sulle licenze e sull'obbligo di registrazione, che rimarrà a lungo operativo. Se per il teatro quest'obbligo verrà abolito nell'estate del 1948, di fatto, fino al 1949 il controllo britannico non verrà mai meno.

2.5 Inasprimento e polarizzazione. La *Berliner Blockade*

Il 1 gennaio del 1947 la zona americana e quella inglese di Berlino si uniscono a formare la *bizona*. Pochi mesi dopo anche la zona di amministrazione francese si fonde a costituire la *trizona*.

Già nell'estate del 1946, d'altronde, gli alleati avevano istituito una commissione unica per le questioni relative alla cultura e all'istruzione. Questa commissione, denominata *Information, Education and Cultural Affairs* (IECA), era incaricata di incentivare le attività culturali in Germania. La IECA rappresenta inoltre un ulteriore passo avanti verso la polarizzazione

⁵² *Ibidem*, p. 264.

della politica in Germania. Da questo momento in poi, infatti, nonostante le autonomie strutturali, si può leggere la politica culturale degli alleati occidentali sotto un'unica lente di ingrandimento.

In tutta la zona occidentale la *re-education* dei tedeschi si declina da un lato come proposizione di un modello, quello democratico occidentale, dall'altro come decentralizzazione, ovvero come tentativo di affrancare la produzione teatrale e culturale in generale dalle sue concrezioni politiche.

La politica sovietica, invece, si distingue subito per una chiara percezione della cultura come strumento di influenza e propaganda politica che miri a conquistare l'“anima” dei tedeschi, il loro credo politico.

In particolare a Berlino i giochi di potere assumono toni più incandescenti e si declinano con maggior peso nel settore della politica culturale. Ben presto nella città si svilupperà in una sorta di bipolarismo culturale sempre più divergente.

Nel giugno del 1945 i russi avevano istituito, quando erano ancora i soli ad amministrare Berlino, il *Kulturbund für die demokratische Erneuerung Deutschlands*, con l'obiettivo di fornire direttive agli artisti. Alla presidenza era stato eletto Johannes R. Becher⁵³. Di fatto, già nel 1947 il *Kulturbund* è costituito per lo più esclusivamente da membri della SED. Tacciato dagli alleati di filo comunismo, il 1 novembre del 1947 viene ufficialmente vietato nei settori occidentali.

Qui, con l'intento di rafforzare la resistenza al comunismo e di fornire supporto al sistema democratico occidentale, nell'ottobre del 1947 gli USA avviano, in risposta alla campagna anti-occidentale promossa dall'Unione Sovietica, l'Operazione *Talk-Back*, una vera e propria svolta nella politica

⁵³ In occasione dell'assemblea costitutiva, il *Kulturbund* *zur nel testo scrivi für die, non zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands* dichiara infatti come obiettivo della produzione culturale socialista la “Wiederentdeckung und Förderung der freiheitlichen, humanistischen, wahrhaft nationalen Tradition unseres Volkes”⁵³. Sui punti emersi nell'assemblea fondativa del 3 luglio del 1945 cfr. *Leitsätze des Kulturbundes zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands, 3. Juli 1945*, documento riportato in Matthias Judt (hg.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse Forschungen zur DDR-Gesellschaft*, Ch. Links Verlag, Bonn 1997, p. 315. Queste linee-guida sarebbero rimaste in vigore fino al novembre del 1949. Il *Kulturbund* nasce come un organo indipendente dai partiti, ma finisce per appoggiare di fatto la politica culturale della SED.

americana nei confronti dell'Unione Sovietica attraverso i mass media e le istituzioni culturali. In quest'ottica il generale Lucius Clay, membro dell'OMGUS, ordina “[den] Kommunismus in jeder Form, wo immer er vorkam, anzugreifen und jedes verbürgte Beispiel seines täglichen Wirkens festzunageln”⁵⁴.

Con l'Operazione *Talk-Back* la propaganda americana passa da forme di rieducazione alla democrazia come modello opposto all'antifascismo ad una vera e propria retorica anticomunista.

Se inizialmente la politica culturale americana aspirava – con tratti talora piuttosto naive – a riconvertire i tedeschi alla democrazia attraverso un processo di *reeducation*, ora assume i contorni di una *reorientation* politica, ovvero di una contrapposizione politico-ideologica al comunismo, e viene inquadrata sempre più nell'ottica della politica di informazione. Già con le direttive JCS 1779 dell'11 luglio del 1947, la politica culturale era stata declinata nel segno di una battaglia di difesa rispetto all'offensiva sovietica⁵⁵. Ora la Germania non è più percepita come una nazione occupata da rieducare, ma piuttosto come una nazione-sorella vicina al fronte democratico occidentale. Da questo momento in poi, dunque, sarebbero state sostenute solo le istituzioni tedesche che, in linea con gli obiettivi politico-ideologici americani, si collocassero nel segno dell'anticomunismo.

Non stupisce allora che sulla scia di questo giro di vite l'*Ulenspiegel*, la rivista satirica diretta da Herbert Sandberg nata poco prima nel settore americano, si vede negato il rifornimento di carta. Le ragioni non lasciano spazio a molte speculazioni. L'*Ulenspiegel* aveva assunto via via posizioni sempre più critiche nei confronti della politica americana e piuttosto vicine all'Unione Sovietica. Perso il sostegno materiale, la rivista si sposterà nel settore sovietico, dove però avrà vita breve. Al suo posto nel settore occidentale Gunther Neumann avvia un'altra rivista satirica, *Insulaner*,

⁵⁴ Lucius D. Clay, *Entscheidungen über Deutschland*, F.a.M. 1959, p. 182.

⁵⁵ Le direttive JCS (Joint Chief of Staff) 1067 vanno inquadrare all'interno della politica di occupazione americana. Esse stabiliscono il divieto per i soldati americani di fraternizzare con i tedeschi, lo smantellamento economico e la rieducazione dei tedeschi. A questo proposito cfr. Jürgen Wetzels, *Die Rolle der Amerikaner bei der kulturellen Erneuerung Berlins*, in *Die vier Besatzungsmächte*, op. cit., p. 83.

blandamente politica e chiaramente filo-americana. Partendo da questa rivista lo stesso Neumann fonderà nel 1948 il *Kabarett* radiofonico della RIAS, *Insulaner*, un *Kabarett* dichiaratamente di fronte.

L'Operazione *Talk-Back* segue alla fondazione nel settore Est della SED, il partito unico socialista nato dalla fusione della SPD e della KPD, alla sua dura sconfitta alle elezioni del 20 ottobre del 1946 nel settore Ovest, e all'annuncio della dottrina Truman e del piano Marshall.

Le difficoltà e gli attriti tra gli alleati rispetto alla pianificazione di una politica culturale unitaria a Berlino sono ora lampanti.

Fino al 1947 c'era stato un relativo scambio culturale tra i due settori della città. I confini erano aperti e i berlinesi si spostavano da una parte all'altra della città. Ancora tra il 1947 e il 1948 il Comando Alleato aveva emesso una serie di provvedimenti per far rifiorire Berlino come centro culturale. Nell'ottobre del 1947, ad esempio, aveva dato spazio ad una serie di gruppi politico-culturali, tra cui la *Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion*, e promosso istituzioni culturali che lavorassero nell'interesse dei quattro settori della città.

Tuttavia non mancano istituzioni attive solo in uno dei settori. Nel 1946 nelle zone di occupazione americana erano state aperte le *Amerika-Häuser*, che successivamente saranno estese anche agli altri settori occidentali, e che venivano percepite come 'finestra sull'occidente'.

Pochi mesi dopo anche nel settore sovietico erano nate istituzioni parallele: nel febbraio del 1947 a Berlino viene istituito il *Kulturhaus der Sowjetunion*, in seguito ribattezzato *Berliner Haus der deutsch-sowjetischen Freundschaft*. Infine nell'aprile del 1948 viene istituito nella zona d'amministrazione britannica il *British Information Center*.

Ben presto le tensioni politiche esplodono però anche nella sfera culturale. Paradigma di questa escalation è il famoso caso della *pièce Die russische Frage*. La *pièce* di Konstantin Simonow era ambientata nel 1946 e aveva come oggetto la situazione dell'editoria americana. Il *reporter* Harry Smith riceve l'incarico di scrivere un libro sull'Unione Sovietica, il cui contenuto è già stabilito: l'URSS prepara la terza guerra mondiale. Smith, però, non

ottempera pienamente all'incarico, ma scrive la verità, ovvero che l'Unione Sovietica è pacifista. L'editore lo costringerà al silenzio e ne annullerà la carriera.

Si trattava di un'opera chiaramente 'da fronte', che affrontava la questione della manipolazione dell'opinione pubblica da parte dell'editoria americana. Già prima della *première* vi erano stati grossi dibattiti sulla stampa, il governo americano aveva anche fatto pressioni affinché la pièce non venisse messa in scena. Due giorni dopo la *première*, *Die russische Frage* era stata condannata come un "glattes Tendenzstück, mit allen rabiaten Mitteln des Schwarzweiß gekennzeichnet"⁵⁶. Wolfgang Langhoff, intendente del *Deutsches Theater*, raccontò in un'intervista radiofonica che la reazione americana era stata frutto di un fraintendimento, e che in realtà si trattava di "ein Stück der Freundschaft zwischen Amerika und der Sowjetunion auf demokratischer Basis [...], das nur von rückschrittlichen Kräften mißdeutet werden kann"⁵⁷. Di fatto la *première*, in scena il 3 maggio del 1947, viene letta dalla critica occidentale come inizio della guerra fredda nel mondo del teatro. Friedrich Luft, articolista della rivista americana *Die Neue Zeitung* e importante critico teatrale occidentale, criticherà a più riprese la produzione di un pezzo che definisce palesemente anti-americano. Ancora anni dopo scriverà: "[Der kalte Krieg] begann kraß, als Wolfgang Langhoff [...] Simonows 'Russische Frage' spielen ließ. Das war ein eifernd antiamerikanisches Tendenzstück [...]. Es Ende 1947 spielen zu lassen, bedeutete die volle Kriegeserklärung auf dem Berliner Theaterschauplatz"⁵⁸. Di fatto, da quel momento in poi gli scambi culturali tra le due Berlino subiranno un notevole irrigidimento. Il famoso discorso di Churchill dell'"Eiserner Vorhang", la cortina di ferro, non risaliva che ad un anno prima.

⁵⁶ Friedrich Luft, *Stimme der Kritik I. Berliner Theater 1945-1949*, Frankfurt am Main / Berlin, 1982, p. 29.

⁵⁷ *Der Fall Harry Smith. "Die Wahrheit über Amerika"*, in „Der Spiegel“, 10.05.1947.

⁵⁸ Friedrich Luft, *25 Jahre Theater in Berlin. Theaterpremiere 1945-1979. Mit einem Vorwort von Friedrich Luft*, hg. im Auftrag des Senats von Berlin, Berlin 1972, p. 15.

Da lì a poco anche a livello politico la situazione sarebbe precipitata. Alla costituzione della trizona nel 1947 segue un piano per l'Europa (il Piano Marshall) che prevede un vasto programma di ricostruzione, investimenti e stabilizzazione. Il 29 marzo del 1948 si svolge l'ultima sessione del Consiglio di Controllo Alleato. In questa data si dichiara conclusa la presenza dell'Unione Sovietica nel Consiglio di Controllo. Il 1 aprile la SMAD intensifica i controlli presso i posti d'accesso a Berlino Ovest. Dopo la riforma monetaria, nel giugno di quell'anno, si sfalda anche il Comando Alleato a Berlino.

Da questo momento termina ufficialmente la collaborazione amministrativa tra le potenze vincitrici.

La SED autorizza la convocazione di un consiglio comunale autonomo e, in un'assemblea svoltasi il 30 novembre del 1948 nell'*Admiralspalast*, istituisce il *Magistrat* di Berlino Est, riconosciuto dalla SMAD come unica legittima amministrazione di Berlino.

Per la politica culturale il blocco di Berlino rappresenta un vero e proprio strappo tra gli alleati occidentali e i russi. In questo momento la debolezza delle potenze occidentali sul piano della politica culturale assumerà contorni ancora più netti⁵⁹.

Il blocco di Berlino avrà dunque ripercussioni profonde nella gestione della politica culturale nella Germania occidentale e nel settore ovest di Berlino. Berlino Ovest diventa una sorta di roccaforte occidentale nel settore sovietico. L'obiettivo della sua integrazione nel blocco occidentale inizia a farsi strada anche su stampa e radio. L'intera vita culturale di Berlino Ovest diviene dichiaratamente un'arma politica contro il comunismo. L'acme si raggiunge col boicottaggio dei teatri, delle radio e delle manifestazioni culturali nel settore sovietico proposto dal *Tagesspiegel*. In un articolo programmatico apparso il 5 dicembre del 1948, Erik Reger diffama *Radio Berlin*, la radio del settore sovietico, e invita gli abitanti di Berlino Est –

⁵⁹ Bernard Genton racconta che, secondo svariati resoconti occidentali, ora “den Westmächten [wird] ihre vergleichsweise schwache Position auf dem Feld der Kulturpolitik bewusst“. Bernard Genton, *op. cit.*, p. 39.

attraverso il boicottaggio delle istituzioni culturali – ad una resistenza passiva al comunismo.

L'articolo di Reger è una vera e propria dichiarazione di guerra al comunismo:

Reicht niemandem mehr die Hand, der in jenem SED-Lager der Unzucht steht; nehmt keine der illegalen "Verwaltungsstellen" des Ostsowjet in Anspruch, wenn ihr nicht unbedingt müßt; laßt tiefe Stille um die Puppe sein, die man euch als "Oberbürgermeister" hingesetzt hat; macht einen Bogen um die Volkspolizisten"; *laßt die vom Ostsowjet annektierten Theater veröden; nennt nicht mehr die Namen der Künstler, die dort spielen – sie seien vergessen*; kauft die Ostzeitungen nicht länger; [...] hört niemals Radio Berlin. [...] Scheut den Tisch mit Seife ab, auf dem ein Blatt wie die "Tägliche Rundschau" gelegen hat⁶⁰.

A questo articolo, che compare sul *Tagesspiegel* proprio il giorno delle elezioni a Berlino Ovest, che la SED aveva invitato a boicottare, seguiranno nelle settimane successive altri tre articoli, indirizzati questa volta all'intera Berlino, in cui risulta evidente quanto per le potenze occidentali il teatro abbia assunto i caratteri di strumento politico e ideologico imprescindibile. "[B]esucht die Theater des Westens, die der legitime Magistrat verwaltet und boykottiert die vom Stads-Sowjet annektierten Theater des Ostsektors" – è l'appello che il *Tagesspiegel* rivolge a Berlino Est⁶¹; "Kein Westberliner besucht ein "Staats"-Theater des Ostens" – sono le parole rivolte agli abitanti dei settori occidentali della città.

L'invito al boicottaggio diventa – di fatto – realtà. Come è stato sottolineato, la creazione di due fronti nel settore del teatro mette in risalto come "die beflissenen Bemühungen der Spalter Deutschlands und Berlins, ihren 'Kalten Krieg' auf das Gebiet von Geist und Kultur [hinüberspielen]"⁶².

⁶⁰ Erik Reger, *Wofür?*, in "Tagesspiegel", Berlin (West) 5.12.1948. Il corsivo nel testo è mio.

⁶¹ Erik Reger, *An unsere Leser*, in "Tagesspiegel", Berlin (West) 7.12.1948. Cfr. anche i dibattiti sulle prime pagine in "Tagesspiegel", 15.12.1948, 18.12.1948, 22.12.1948.

⁶² Hans-Ulrich Eylau, *Der Januskopf der Berliner Spielpläne*, in "Theaterdienst", Heft 3, Henschel & Sohn, Berlin (DDR) 1949, p. 3.

Ben presto a Berlino Ovest viene vietata la vendita dei giornali del settore sovietico, così come – dalla fine del 1949 – anche la vendita di biglietti per spettacoli nella RDT o a Berlino Est.

L'*escalation* della tensione della guerra fredda porta inoltre le potenze occidentali alla consapevolezza della debolezza della propria politica culturale e alla necessità di pianificare una struttura organizzativa più efficiente nel settore della cultura.

Dopo la crisi del 1948, tuttavia, ci vorranno ben due anni prima che gli alleati occidentali riusciranno a definire un programma di politica culturale a Berlino Ovest.

Solo nel 1950, infatti, viene istituito un *Komitee für die kulturellen Belange Berlins*, il quale progetta per l'autunno di quell'anno un festival dedicato alla cultura, con l'obiettivo di debellare il conservatorismo tedesco. Tuttavia, per mancanza di fondi e per scarso interesse da parte tedesca, le manifestazioni vengono rimandate all'autunno del 1951, momento che sancisce la nascita delle *Berliner Festwochen*, con la loro componente principale, il *Filmfestival*⁶³.

2.6 Nuovo status

Il 23 maggio del 1949, due settimane dopo la fine del blocco di Berlino, viene fondata nel settore occidentale la Repubblica Federale Tedesca; segue, il 7 ottobre, la proclamazione nel settore sovietico della Repubblica Democratica Tedesca, guidata da una provvisoria Camera del Popolo. A questa vengono demandate tutte le funzioni della SMAD, che quindi viene sciolta e sostituita dalla Commissione di Controllo Sovietica. Berlino Est diventa capitale della RDT; Berlino Ovest, invece, mantiene uno status

⁶³ Questa ricostruzione della nascita del *Filmfestival* berlinese, riportata da Bernard Genton, si rifà ad uno studio dei verbali delle riunioni degli *Information, Education and Cultural Affairs* (IECA) nel periodo tra il 1948 e il 1950. Cfr. Bernard Genton, *op. cit.*, p. 39.

ibrido: è riconosciuta dagli alleati occidentali come città e *Land* insieme, ma i suoi cittadini non hanno diritto di voto per il *Bundestag*.

Con la fondazione dei due Stati, cambiano anche le strutture per l'amministrazione della cultura.

Come abbiamo visto, la prima politica culturale americana e britannica nasce all'interno della *Psychological Warfare Division* della SHAEF, ed è quindi inquadrata non in maniera autonoma, ma come appendice della politica di guerra. Con lo scioglimento della SHAEF e grazie al processo di osmosi politica che viene innescato con l'ingresso degli alleati a Berlino, la politica culturale entra a far parte delle dinamiche di informazione e di rieducazione del popolo tedesco ai valori della democrazia, dopo la parentesi nera del nazionalsocialismo. Anche in questo caso, tuttavia, la gestione della cultura è nelle mani del governo militare, attraverso istituzioni che si occupano del controllo dell'informazione (ICD nella zona d'occupazione americana, PR/ISC Branch in quella d'occupazione britannica).

Nella zona d'occupazione britannica nel maggio del 1948 i settori relativi alla letteratura, alla musica e al teatro vengono affidati ad una sottosezione denominata *Cultural Relations Branch*. In prospettiva del passaggio organizzativo in mano tedesca e della costituzione di commissioni tedesche per la gestione degli affari culturali, tuttavia, inizia la riduzione del personale inglese, che però continua ad affiancare gli uffici tedeschi. Nel febbraio del 1949 le questioni culturali vengono affidate all'*Educational Adviser*. Sebbene sia un ufficio addetto esclusivamente alle questioni culturali e non abbia diretti compiti politici, l'*Educational Adviser* è coordinato dal *British Relations Board*, il cui obiettivo, in linea di continuità con la politica culturale britannica, è la 'Projection of Britain' in Germania. I compiti di queste due istituzioni vengono infatti così definiti: "The Educational Adviser is to be responsible for the development of British influence on a long-term basis through the medium of culture and education. The Chief Information

Services Division will be responsible for publicising and explaining current British policy”⁶⁴.

Con la costituzione della Repubblica Federale Tedesca avviene l'ultimo passaggio determinante non solo per l'amministrazione britannica, ma per tutte le amministrazioni occidentali: con l'entrata in vigore, il 23 settembre del 1949, della Legge N. 5 dell'Alta Commissione Alleata sulla stampa, la radio e i luoghi di cultura e di intrattenimento, viene decretata ufficialmente la fine dell'obbligo di licenza e di registrazione nei settori del teatro, della musica, della stampa, dell'editoria e del cinema. Con questa legge vengono aboliti la Legge N. 191 della SHAEF e le Disposizioni per il Controllo dell'Informazione (*Information Control Regulation*) N. 1 e 2. La Legge N. 4 definirà inoltre, dal punto di vista giuridico, il completo passaggio di consegna in mano tedesca delle questioni relative alla cultura. Resterà tuttavia attiva la censura di servizi di informazione e di intrattenimento che possono mettere a repentaglio la sicurezza del personale alleato (Legge N. 2) o la possibilità di una censura *ex post* (Legge N. 7).

Un ulteriore fattore caratterizza questo nuovo status: la polarizzazione tra blocco occidentale e blocco sovietico si accentua, tanto che si parla di offensiva culturale russa e controffensiva americana. Pertanto le linee di politica culturale delle potenze occidentali, che fino a questo momento si sono declinate in maniera relativamente indipendente, finiscono ora per assimilarsi sotto il fattore comune dell'anticomunismo e del filo-americanismo.

Anche nella zona d'amministrazione sovietica, e in particolare a Berlino Est, la politica culturale subisce un giro di vite interessante: da questo momento in poi essa si articola apertamente in linea con la dirigenza della SED (che era stata istituita nel 1946) e con il marxismo, in funzione della lotta ai 'nemici del popolo'.

Momento culminante di questo nuovo percorso si ha con la risoluzione della Prima Conferenza della SED, svoltasi nel gennaio del 1949, in cui si

⁶⁴ PRO,FO 105613, Policy Instruction No. 40, Dated 10 February 1949, Issued by HQ, CCG (BE), citato in Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik, cit.*, p. 101.

definisce ufficialmente la trasformazione della SED in un partito di stampo leninista, ovvero strutturato, sul modello del PCUS, gerarchicamente, e guidato da un obiettivo primo: “den Stalinismus auf deutschen Boden zu errichten”⁶⁵. Questa conferenza risulta cruciale anche per la politica culturale nella RDT: in questa occasione, infatti, formalmente la SMAD, di fatto – pur non avendo ancora alcun ruolo politico nella città – il partito, emana una direttiva-chiave per gli operatori della cultura. Qui si legge un allineamento della cultura al marxismo leninista: “Die ganze Arbeit der Partei auf dem Gebiet der Kultur muß sich auf den Marxismus-Leninismus stützen”⁶⁶.

Nel corso di questo processo, pur se in maniera discontinua, vengono incrementati gli scambi con l’Unione Sovietica e gli Stati del blocco sovietico, Il modello sovietico, improntato al realismo socialista, diventa punto di riferimento per la politica culturale nella RDT. Già nel 1948 Alexander Dymschitz apre ufficialmente, con due contributi pubblicati sulla *Tägliche Rundschau*, la campagna contro il formalismo, sulla scia di quella avviata mesi addietro nell’Unione Sovietica da Andrej Shdanow⁶⁷. Nel primo di questi interventi Dymschitz espone una prospettiva del confronto intratedesco del tutto uniformata alla teoria dei due stati di Shdanow:

Zwei Welten stehen einander gegenüber: die Welt des aufblühenden Sozialismus und die des verfallenden, unausweichlich zum Tode verurteilten Kapitalismus. Die zwei Welten [...] drücken auch dem Gebiet des Ideologischen ihren Stempel auf. Von [...] Unversöhnlichkeit ist der Gegensatz zwischen bürgerlich-dekadentem “Schöpfungertum” und demokratischem Schöpfungertum⁶⁸.

⁶⁵ Si veda a proposito l’analisi della politica sovietica in Anne Hartmann, Wolfram Eggeling, *op. cit.* La Prima Conferenza della SED si svolge tra il 15 e i 18 gennaio del 1949.

⁶⁶ Si veda a proposito la testimonianza di Michail Semirjaga in Id., *op. cit.*, p. 48.

⁶⁷ Si tratta di *Warum wir gegen Dekadenz sind*, pubblicato nel marzo del 1948 e di *Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei*, uscito nel dicembre di quell’anno. Di fatto, tuttavia, già nel 1947 in altri organi di stampa del partito, come ad esempio in *Einheit*, si riportano attacchi al formalismo. Cfr. Günter Erbe, *Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem “Modernismus” in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*, Opladen/Amsterdam 1993, p. 59.

⁶⁸ Citato in Anna Hartmann, Wolfram Eggeling, *op. cit.*, p. 158.

La conquista degli intellettuali è un obiettivo politico cruciale: ai russi non è estranea l'idea che, in caso di una nuova guerra, l'intellighenzia tedesca non avrebbe sostenuto in maniera compatta l'Unione Sovietica. Semirjaga individua tuttavia nella svolta marxista-leninista che avviene nel momento del passaggio del monopolio delle direttive culturali dalla SMAD alla SED uno dei potenziali fattori di minaccia delle relazioni tra l'intellighenzia tedesca e la dirigenza politica russa. Tra le altre cause vi è proprio la forte impronta ideologica della politica culturale russa. In un documento prodotto nel 1948 dal Comando Militare del settore sovietico a Berlino, come abbiamo già visto, la diffusione delle idee socialiste è indicata come obiettivo prioritario in tutti i settori della politica culturale⁶⁹. Inoltre, l'inasprimento delle relazioni con le potenze occidentali, accentuatosi dopo gli esiti di fatto fallimentari della Conferenza di Londra del 1948, ha innescato dinamiche da guerra fredda anche nel settore della cultura, soprattutto della stampa e della radio. Infine, la divisione amministrativa della città non può lasciare l'intellighenzia indifferente.

Di fatto, dunque, la vera cesura nel settore est di Berlino si ha quando alla prima generazione di ufficiali sovietici incaricati della politica culturale subentra l'amministrazione del partito nel monitoraggio delle produzioni culturali e teatrali in particolare.

La SED introduce infatti l'obbligo per tutti i gruppi culturali di registrarsi all'interno di un'istituzione statale, un'organizzazione di massa o una fabbrica. L'obbligo decreta, di fatto, la fine dello statuto indipendente di questi gruppi culturali, che d'ora in avanti non potranno più sussistere al di fuori di queste strutture. Vengono altresì nominati dei funzionari incaricati di relazionare sulle attività di tali gruppi. Sono, questi funzionari, figure-cerniera tra la politica del partito e le esigenze della base popolare, per cui la loro abilità di gestire compromessi tra dettami politici e autonomia culturale sarà determinante per la vita di molti di questi gruppi.

Il passo successivo a questa escalation ideologica si ha nel crescente antiamericanismo a cui vengono chiamati artisti e scrittori. Se ancora nel

⁶⁹ *Ibidem*, p. 45.

settembre del 1948 nel *Neues Deutschland*, l'organo di stampa ufficiale della SED, viene rivolto loro l'appello a farsi strumento di propaganda politica⁷⁰, in occasione del III Congresso del Partito, svoltosi nel giugno del 1950, l'inquadramento della cultura nell'ambito della politica staliniana verrà definito a chiare lettere in chiave anti-americana:

der Aufbau einer fortschrittlichen deutschen Kultur [kann] nur im unablässigen Kampfe gegen alle reaktionären Tendenzen auf kulturellem Gebiet, gegen die volksfeindlichen Theorien des Kosmopolitismus, gegen den bürgerlichen Objektivismus und gegen die amerikanische Kulturbarbarei erfolgen⁷¹.

2.7 *Panem et circensem*

“No Bread and Circuses for Germany” – così s'intitola un breve articolo scritto da Benno Frank⁷²: le proposte d'intrattenimento per i tedeschi non avrebbero dovuto favorire solo momenti di svago, ma contribuire anche alla *reeducation* dei tedeschi⁷³.

Secondo Frank il teatro che non porta a riflettere, ma offre solo svago, non dovrebbe rientrare nelle linee della politica culturale americana in Germania⁷⁴.

⁷⁰ Cfr. *Ruf an die Künstler und Schriftsteller*, in “Neues Deutschland”, Berlin 07.09.1948.

⁷¹ *Die gegenwärtige Lage und die Aufgaben der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, in “Protokoll des Verhandlungen des III. Parteitages”, 20. bis 24. Juli 1950, Berlin 1951, p. 265.

⁷² Benno D. Frank è un uomo di teatro americano di origine tedesco-polacca. Fino al 1948 è chiamato a dirigere la Sottosezione di Berlino per la Musica e il Teatro della Sezione Film, Musica e Teatro (FTM Control) dell'ICD.

⁷³ Cfr. Benno Frank, *No Bread and Circuses for Germany*, archivio privato di Benno Frank, citato da Wigand Lange, *Theater in Deutschland nach 1945. Zur Theaterpolitik der amerikanischen Besatzungsbehörden*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1980, pp. 292-293.

⁷⁴ Cfr. *Ibid.* A questo proposito Lange fa riferimento anche alle considerazioni di un ufficiale bavarese: Gerard Willem van Loon, *Daily Report*, 13 agosto 1945, in “Theater Collection of the N.Y. Public Library”. Historical Report of Operations of the Office of Military Control, p. 66, in “Office of the Chief of Military History, Washington D.D., 8-3.2 CA V3Pt. 1. Già nelle indicazioni della Psychological Warfare Division era stato

Se l'endiadi *docere et delectare* inquadra il programma dell'americana Sezione per il Teatro, di fatto questa politica si realizza proprio attraverso il rifiuto di opere politicamente impegnate: le opere americane che arrivano in Germania sono essenzialmente commedie e pezzi d'intrattenimento e non contengono riferimenti all'attualità politica.

In questo si legge una chiara distanza della politica americana dalla cultura tedesca. Mentre gli americani vivono il teatro, nelle sue diverse declinazioni, come distrazione e divertimento, i tedeschi hanno alle spalle una consuetudine con un tipo di teatro che ha aderenza al reale e capacità di intervento sociale e politico. Se dunque da un lato gli americani cercano, nelle forme della politica culturale, di fornire un'immagine di sé non troppo inadeguata rispetto alla grande tradizione dei classici tedeschi, di fatto questo incontro con la cultura tedesca rivela lacune profonde⁷⁵.

Interessante a questo proposito la testimonianza di Gerard Willem van Loon, ufficiale bavarese addetto al teatro, in cui si evidenzia questo *crash* culturale tra la consuetudine dei tedeschi e quella degli americani col teatro. In una lettera a Wigand Lange, studioso della politica americana sul teatro nella Germania del secondo dopoguerra, van Loon scrive rispetto a quello che definisce il “[deutsches] langweiliges, politisches Theater“:

esplicitato: “It is PWD policy not to entertain the Germans”. Cfr. a questo proposito anche Earl F. Ziemke, *The U.S. Army in the Occupation of Germany 1944-1946*, U.S. Government Printing Office, Washington D. C. 1975, p. 175.

⁷⁵ “It’s a long way from Broadway to Kurfürstendamm” – commenta a proposito Frederic Mellinger in un *Information Bulletin* presentato all’ICD americano del giugno del 1950. Mellinger fa un’analisi molto attenta delle differenze culturali tra teatro americano e teatro tedesco, arrivando ad individuare nel *pathos* l’elemento emozionale tipicamente tedesco che trova nel teatro la sua massima espressione. Le differenze tra i due sistemi sono individuabili nella sfera economica (da un lato lo *show business*, dall’altro l’assenza di audacia imprenditoriale e il legame con una tradizione storica, spesso però lontana dai gusti popolari); nelle tecniche di produzione (da un lato il grande produttore, dall’altro il genio creatore); nello stile recitativo e nella messa in scena (informali in America, pompose in Germania). Infine – riporta Mellinger – il fatto che il teatro tedesco viva essenzialmente di finanziamenti pubblici (statali e locali) costituisce il motivo determinante della assenza di libertà di produzione (Mellinger parla a proposito di “censorship and muzzling”). Cfr. Frederic Mellinger, *American and German Theater*, Information Bulletin, June 1950, pp. 29-30, in <http://images.library.wisc.edu/History/EFacs/GerRecon/omg1950June/reference/history.omg1950june.mellingeramerican.pdf>, 18.09.2011.

Im Gegensatz zu Deutschland, wer in Amerika eine Predigt hören will, geht in die Kirche, nicht ins Theater. Wer belehrt werden will, geht auf die Universität, nicht ins Theater. [...] Von Tendenztheater will der Amerikaner nichts wissen, er schläft dabei ein⁷⁶.

Al teatro americano questa adesione all'attualità e alla politica risulta dunque del tutto estranea.

Quando arrivano a Berlino nel luglio del 1945 e trovano una città culturalmente attiva, gli americani non hanno un progetto culturale autonomo, e – assieme agli altri alleati occidentali – finiscono per assimilare le strutture russe nell'*Inofficial Quadripartite Information Services Control Committee*. Nei due anni in cui quest'istituzione sarà tenuta in piedi, la progettualità politica delle potenze occidentali nel settore culturale continuerà ad essere sempre piuttosto carente tanto che, dopo l'acuirsi delle tensioni e lo scioglimento del Consiglio di Controllo Alleato, gli americani avranno bisogno di ben due anni per progettare a Berlino una linea di politica culturale con l'istituzione, nel 1950, di un Comitato per le Questioni Culturali (*Komitee für die kulturellen Belange Berlins*).

Le potenze occidentali guardano con scetticismo all'aderenza socio-politica del teatro alla cultura tedesca e la sua capacità d'azione sulla realtà intesa come *agency*. La loro ricezione del teatro come strumento educativo, pertanto, non è legata ad una progettualità politica ad ampio raggio, ma rappresenta piuttosto una delle pratiche del discorso della controffensiva culturale.

Il teatro, di fatto, è considerato come strumento insufficiente alla politica di rieducazione alla democrazia: può sì influenzare la coscienza pubblica, ma non produrre un reale cambiamento. Lo stesso van Loon definisce quest'ultima prospettiva piuttosto naive: “eine ‘automatische Wiedergeburt der Demokratie’ durch Entnazifizierung und bloße Wiedereröffnung der Theater sei eine Illusion”⁷⁷. Il teatro americano in Germania, pertanto,

⁷⁶ Lettera di van Loon a Wigand Lange 7 marzo 1977, citata da Wigand Lange, *op. cit.*, p. 297. Le parti in risalto sono mie.

⁷⁷ Cit. in Wigand Lange, *op. cit.*, p. 299.

avrebbe potuto diventare una finestra sul mondo americano, ma – di fatto – non sarebbe stato in grado di rieducare alla democrazia.

La concezione sovietica del teatro, al contrario, presenta caratteri del tutto differenti. Qui, la connessione tra progetto politico e piano culturale è più forte. Semplici ma icastiche le immagini che lo storico Gerd Dietrich ha associato alla politica culturale sovietica: da un lato la falce e il martello, dall'altro Goethe e Schiller⁷⁸.

In seguito alla costituzione della SMAD, come abbiamo visto, vengono istituite due sezioni per la cultura: la Sezione per l'Educazione del Popolo e, che verrà presto rinominata Amministrazione dell'Informazione, in quanto il termine 'propaganda' rimanda troppo facilmente al passato nazionalsocialista. Questa sezione comprende 150 ufficiali ed è guidata da Sergej Tjulpanow.

Nella SMAD l'Amministrazione per l'Informazione, guidata da Sergej Tjulpanow, è politicamente la più forte, in quanto ne dirige il lavoro ideologico, ossia la rieducazione politico-ideologica della popolazione, il controllo e la censura dei media e la gestione politica delle arti. Tra le sue sottosezioni vi è una per la cultura, guidata da Alexander Dymshitz.

Parallelamente vi sono anche strutture amministrative tedesche, che sottostanno alle direttive della SMAD. Tra queste, nel settembre del 1945 la *Deutsche Verwaltung für die Volksbildung* assume, sempre sotto la supervisione della SMAD, i compiti dell'Amministrazione per l'Informazione.

LA SMAD dispone di un personale estremamente qualificato. Nell'ambito della cultura, in particolare, si tratta per lo più di ricercatori, professori, docenti, tutti con un'enorme padronanza della lingua tedesca e una profonda conoscenza della sua tradizione culturale. Il loro obiettivo è quello di ridare

⁷⁸ Nel primo caso si tratta dell'immagine dei tre soldati dell'Armata Rossa che il 30 aprile del 1945 issano sul Reichstag una bandiera con la stella sovietica, la falce e il martello; nel secondo i pionieri dell'Armata Rossa che abbattano il muro di protezione per le bombe realizzato attorno al monumento a Goethe e Schiller a Weimar. Cfr. Gerd Dietrich, "...wie eine kleine Oktoberrevolution...". *Kulturpolitik der SMAD 1945-1949*, in Gabriele Clemens, *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, Franz Steinr Verlag, Stuttgart 1994, pp. 219-236, qui p. 219.

respiro a questa tradizione, senza tuttavia perderne di vista il potenziale politico-ideologico. In un colloquio apparso sulla *Neue Deutsche Literatur* Tjulpanow dichiara infatti: “Uns war klar, daß die Ideologie der Schlüssel war, dem deutschen Volk das Tor in die Zukunft zu öffnen”⁷⁹.

A proposito della prima politica culturale sovietica, Gerd Dietrich riflette sul fatto che gli ufficiali della SMAD sono inizialmente molto cauti nel dare indicazioni specifiche nel campo della cultura. Questo non significa che non abbiano un chiaro programma di riforme strutturali, ma che cercano piuttosto con una sorta di tattico riserbo (“taktische Zurückhaltung”) di avvicinare personale tedesco qualificato in maniera meno invasiva rispetto alle potenze occidentali, soprattutto a fronte del dilagante anticomunismo. Una delle loro sfide è quella di dimostrare di non essere i barbari che la propaganda nazista aveva dipinto per più di un decennio.

Questo spiegherebbe anche il ritardo rispetto all'organizzazione di un sistema di licenze⁸⁰.

Soprattutto, spinto dall'ideale di cultura alta per tutti, il governo russo fornisce sostegno materiale agli artisti e agli scrittori. Già dal luglio del 1945 i sovietici, arrivati a Berlino, avviano un sistema di distribuzione dei viveri suddiviso in 5 gruppi. Ricevono i *Pajoks*, detti anche ‘pacchi di Stalin’ (*Stalinpackete*) coloro che occupano posti nell'amministrazione, tutti gli artisti e gli intellettuali nella misura in cui esercitino la loro professione in modo dimostrabile o facciano parte di una di organizzazioni professionali privilegiate. Con i *Pajoks* la SMAD garantisce loro gli strumenti economici di sostentamento, ma al contempo se ne assicura l'appoggio. Questo sistema di ‘promozione degli intellettuali’ costituisce, ovviamente, un'arma a doppio taglio: “Das kann man zwar so auffassen, daß dadurch die Intelligenz bestochen und gekauft werden soll; aber vielleicht wurzelt das System auch

⁷⁹ *Zeit des Neubeginns. Gespräch mit Sergej Tulpanow*, in “Neue Deutsche Literatur” 27 (1979), 9, pp. 57-58.

⁸⁰ Altro fattore è la mancanza reale di macchinari e materiale per la stampa, visto che molte grosse case editrici sono state chiuse, e altre sono impegnate nella produzione di letteratura russa.

darin, daß die Sowjets Intelligenz als eine förderungswürdige menschliche Eigenschaft betrachten“ – commenta in proposito Erich Kuby⁸¹.

Questo tipo di incentivo economico viene incrementato dopo la riforma monetaria. In una situazione economicamente più difficile da gestire, la SMAD – in particolare nelle persone di Vasilij Sokolovskij, comandante in capo della SMAD, e Wladimir Semjonow, il quale dirige il *Politberater* – tiene in gran conto che si assicuri il lavoro della classe di scienziati, insegnanti e artisti. Il 31 marzo del 1949 la Commissione per l'Economia Tedesca emana delle direttive di sostegno economico a queste classi. Qui vengono definite “die Erhaltung und die Entwicklung der deutschen Wissenschaft und Kultur, die weitere Verbesserung der Lage der Intelligenz und die Steigerung ihrer Rolle in der Produktion und im öffentlichen Leben”⁸².

Attraverso questo sistema di supporti materiali, dunque, l'intelligenza tedesca viene al contempo incentivata e adulata. Soprattutto a Berlino, per la quale i russi nutrono un interesse di gran lunga maggiore rispetto alle altre zone di occupazione, la politica sovietica si pone infatti l'obiettivo di promuovere la città come grande centro culturale.

2.8 “Erziehung durch Lachen”

Nonostante nell'ultimo decennio siano stati condotti studi qualitativamente interessanti sulle forme in cui si declina la politica culturale nella Germania divisa e in particolare a Berlino, lo stato attuale della ricerca, e soprattutto l'estrema disomogeneità della documentazione accessibile o finora consultata, non permette un reale confronto su piani paralleli tra la politica

⁸¹ Erich Kuby, *Die Russen in Berlin 1945*, Scherz Verlag, München 1965, p. 334. Giornalista di formazione, Kuby, che ha lavorato come consigliere nell'ICD di Monaco, era incaricato anche della distribuzione delle licenze per la stampa.

⁸² Citato in Gerd Dietrich, *op. cit.*, p. 233. La Commissione per l'Economia Tedesca (*Deutsche Wirtschaftskommission*) rappresenta l'istanza amministrativa centrale della zona d'occupazione sovietica e coordina tutte le amministrazioni centrali. Verrà abolita con la costituzione della RDT.

culturale sovietica e della SED da un lato e quella del blocco occidentale dall'altro.

Riprova di questo discrimine è il fatto che, mentre negli studi sulla politica delle potenze occidentali, e su quella americana in particolare, compaiono fonti dei *National Archives* di Washington, riferimenti a fonti degli archivi sovietici, al contrario, sono tutt'oggi assenti.

Un altro problema assolutamente cruciale nello studio sul tema riguarda la reale attendibilità e neutralità ideologica delle fonti. Tra queste, infatti, richiedono un'attenzione particolare gli studi prodotti nell'arco di tempo della guerra fredda, e che non permettono uno sguardo obiettivo su questo oggetto di ricerca⁸³.

In generale, la quantità, la qualità, l'orizzonte temporale, il livello in cui si articola il discorso e lo stato di rielaborazione critica dei materiali non consentono uno studio in parallelo.

Rispetto all'analisi appena presentata, tuttavia, è possibile delineare – alla luce delle pratiche discorsive che producono in questo momento storico il concetto di cultura – tendenze e scarti rilevanti. Nel settore teatrale, in particolare, si manifestano differenze nella politica culturale e nelle dinamiche di potere che si innescano attorno all'interpretazione e alla messa in atto di un programma culturale in direzione della democratizzazione, denazificazione, demilitarizzazione.

I punti-chiave che interessano la mia riflessione, rispetto al settore del teatro e al *Kabarett*, sono i seguenti: questioni ideologiche e strutturali; questioni materiali; potenziale educativo dello svago e del riso.

Il differente approccio delle potenze vincitrici al valore della cultura in generale, e delle varie forme del teatro tedesco in particolare, è individuabile nel diverso *background* degli uomini impiegati nel settore della politica culturale.

⁸³ Tra questi, il più rilevante è forse un volume del 1987, *Kulturpolitik in der Bundesrepublik von 1949 bis zur Gegenwart*, curato da studiosi marxisti, i quali leggono la politica culturale americana sotto i denominatori della restaurazione dell'imperialismo e del riarmo: Erna Heckel, Horst Kessler, Dieter Ulle (hgs.), *Kulturpolitik in der Bundesrepublik von 1949 bis zur Gegenwart*, Pahl-Rugenstein, Bonn 1987.

Nel settore sovietico all'interno della Sezione per la Cultura della SMAD la Sottosezione per il Teatro ha peso politico notevole. Tjulipanow e Dymschitz, rispettivamente capo dell'Amministrazione per l'Informazione e della Sezione per la Cultura, sono persone di massimo rispetto nell'amministrazione sovietica. Inoltre gli ufficiali incaricati della cultura in Germania sono tutti appartenenti all'intelligenza russa, spesso d'origine ebraica; sono persone di cultura, con una dimestichezza nient'affatto scarsa con i classici tedeschi.

Nella zona amministrata dagli americani, il teatro è gestito dalla Sezione per il Film, il Teatro e la Musica (*Film, Theater and Music Control*) dell'ICD, anche se il teatro e per la musica hanno – a loro volta – un sottosectore e una direzione speciale a Berlino guidata, come abbiamo visto, da un uomo di teatro, Benno D. Frank e, dal 1948, da uno studioso americano di teatro, Eugene H. Bahn.

La politica di rieducazione americana sconta la reale negligenza materiale del regime militare in quanto a personale, gestione finanziaria, concreta progettualità politica. Questo interessa non solo la Sezione per il Teatro, ma l'intero ICD. Wigand Lange ha commentato a questo proposito: “War die ICD das ‘Stiefkind’ der Besatzung, so war die Theaterabteilung das ‘Waisenkind’”⁸⁴. Per un ufficiale americano un incarico nell'ICD non è dunque ritenuto di grande prestigio.

Mentre le gerarchie sovietiche addette alla cultura sono formate da persone scelte, nel settore occidentale troviamo uno spettro più vario. Nel suo studio sugli effetti dell'ICD sul mondo dell'editoria e degli scrittori tedeschi, Breitenkamp suddivide il personale americano impiegato nel settore FTM in tre categorie. Da un lato i soldati professionisti, i quali sono per lo più ufficiali, e spesso non hanno alcuna conoscenza delle questioni di teatro; per loro non c'è possibilità di carriera nell'ICD. Poi vi sono coloro che conoscono e hanno dimestichezza col teatro, e che sono incaricati di

⁸⁴ Wigand Lange, *op. cit.*, p. 115. Chiamando l'ICD ‘Stiefkind der Besatzung’, figliastro dell'occupazione, Lange riprende la definizione di van Loon, ufficiale per il teatro in Baviera. Cfr. Gerard Willem van Loon, *When William Joyce*, p. 7, citato in *Ibidem*, p. 102, nota 47.

rieducare i tedeschi; si tratta per lo più di professori americani. Infine vi sono emigrati e rifugiati tedeschi, cresciuti ai tempi della repubblica di Weimar e che ora rientrano in Germania da cittadini americani. Sono, questi, il gruppo con maggiore familiarità con la storia e la cultura tedesca e che, secondo Breitenkamp, avrebbero contribuito maggiormente alla rieducazione, spesso sulla scia nostalgica della restaurazione della democrazia weimariana⁸⁵.

Inoltre, mentre nel settore sovietico la gestione è centralizzata, gli ufficiali americani non forniscono indicazioni precise: molto è lasciato alla loro iniziativa privata, che talora non trova però rispondeenze nelle disposizioni del regime militare⁸⁶.

Sia gli americani sia gli inglesi, infatti, si propongono di decentralizzare le attività culturali e demandarne l'organizzazione ai *Länder*. Pertanto la maggior parte delle attività realizzate nel biennio 1945/1946 è da ricondurre piuttosto ad iniziative private degli ufficiali del teatro. In una lettera inviata a Washington nel marzo del 1948, l'allora Capo della Sezione per Film, Teatro e Musica Eric T. Clarke racconta infatti: "There is a complete freedom of responsibility exercised by licensee in selection of material to be disseminated"⁸⁷.

Nel settore britannico troviamo infine una situazione ancora diversa per quanto riguarda coloro che sono incaricati dell'amministrazione della politica culturale. Fino all'autunno del 1946 il personale britannico del PR e dell'ISC Branch è composto essenzialmente da militari con una certa dimestichezza con la cultura tedesca, una conoscenza delle istituzioni tedesche e una discreta padronanza linguistica. Ben presto, tuttavia, il trasferimento di una parte consistente del personale militare da questi settori all'esercito comporta la perdita di forze qualificate. Ancora nel 1948, però, all'interno del PR/ISC

⁸⁵ Edward C. Breitenkamp, *The U.S. Information Control Division and Its Effect on German Publishers and Writers 1946 to 1949*, Grand Forks, N.D.: University Station 1953, pp. 41 segg.

⁸⁶ Wigand Lange riporta alcuni casi in cui si creavano conflitti di competenza e di progettualità culturale tra l'amministrazione tedesca e il regime militare americano, con conseguenti forme di censura *ex post*. Cfr. Wigand Lange, *op. cit.*, in particolare pp. 215-232.

⁸⁷ Lettera di Eric T. Clarke del 16 marzo del 1948, in: NA, RG 260, box 347-3/5, citata in Wigand Lange, *op. cit.*, p. 317.

Group viene fatta richiesta di personale adeguato per il settore della cultura: “Some PR/ISC people must be technically qualified – in press, books, radio, films, etc. – specialists in their own particular fields. All need [...] some knowledge of Germany and German”⁸⁸.

Di fatto, tuttavia, la politica di licenze britannica nel settore del teatro viene fortemente criticata da parte tedesca. Motivo di disapprovazione non è solo la sua rigidità, ma anche lo scarso rilievo culturale, con l’attribuzione di incarichi dirigenziali a personaggi non qualificati, inesperti, spesso per niente onesti. Anche la gestione dei teatri privati è poco chiara. Nonostante la politica delle licenze incentivi i teatri privati, in realtà l’amministrazione britannica non mette mai in questione la struttura fondamentalmente pubblica dei teatri tedeschi.

Nei primissimi tempi i governi militari alleati non hanno alcun funzionario che conosca altrettanto bene la Germania e abbia una cultura e una statura intellettuale paragonabili a quella degli ufficiali russi. Anche per quanto riguarda le questioni materiali le differenze sono schiaccianti. Se da un lato i sovietici supportano economicamente gli artisti anche dal punto di vista alimentare, fornendo loro i *Pajoks*, in occidente gli operatori di teatro faticano a veder riconosciuto in ugual modo il proprio lavoro. Un ufficiale per il teatro del Baden-Württemberg, ad esempio, individua nella questione del rifornimento alimentare il problema maggiore per la buona riuscita di una programmazione teatrale: “The greatest problem is one of food. Despite all efforts in Baden, it has been impossible to convince either German or American authorities that actors, musicians, stage directors, etc. consume as much energy per day (and frequently more) than many so-called ‘heavy workers’”⁸⁹.

Il dibattito sul riconoscimento ai lavoratori del teatro della razione alimentare assegnata a coloro che svolgono lavori pesanti si protrae per anni fra teatri, sindacati, uffici tedeschi e americani. Se da un lato la Sezione per il Teatro sostiene questa causa, dall’altro deve però confrontarsi col rifiuto della Sezione per l’Economia del regime militare americano.

⁸⁸ Citato in Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik, cit.*, p. 100.

⁸⁹ Jerome J. Pastene, *Yearly Report of the Baden Area, Theater and Music Activities*, inviato il 25 luglio del 1947 al capo della sottosezione per la recitazione del *Theater and Music Control*, ICD, p. 2, citato in Wigand Lange, *op. cit.*, p. 111.

Nel corso degli anni vengono annullati prove e spettacoli per “ein so hoher Grad von Unterernährung”, “starke körperliche Schwäche”, “Ernährungsschwierigkeiten”⁹⁰.

Raramente la politica culturale sovietica viene lodata, in particolar modo dopo l’avvio della Dottrina Truman e del Piano Marshall, come per il fatto di non far distinzione tra lavoro intellettuale e lavoro materiale, tanto da attrarre sempre più gli artisti: “Die russische Besatzungsbehörde [...] gewährt der künstlerischen Tätigkeit eine besonders gute Verpflegung. Infolgedessen wirkt diese Zone [...] so anziehend, dass zahlreiche wertvolle Kräfte nur um der ernährungsmäßigen Vorteile willen dem Kulturleben verloren gehen” – si legge in una lettera anonima inoltrata da un ministero assiano⁹¹.

Interessante, infine, uno sguardo alla politica di queste potenze riguardo all’intrattenimento e al *Kabarett*.

Fino all’autunno del 1945, quando viene stabilita l’assegnazione di licenze nei settori della musica e del teatro, il comando militare britannico distribuisce speciali permessi per la messa in scena di concerti, e anche di altre manifestazioni come spettacoli di danza, balletti, varietà, *Kabarett*, ecc.. La concessione di questi permessi speciali è piuttosto generosa. La cultura e l’intrattenimento sono infatti visti per lo più come mezzi politicamente non problematici e, in quanto tali, ben adatti a distrarre i tedeschi e a tenerne sotto controllo gli stati d’animo.

La concessione di licenze prevede limitazioni e divieti. In particolare sono vietate espressioni di dissenso nei confronti del governo militare britannico, e in generale delle forze alleate, e forme di celebrazione del passato nazionalsocialista. Non possono altresì comparire “Uniformen, Insignien, Fahnen, Banner oder Symbole [...], die mit der Deutschen Wehrmacht, der NSDAP oder irgendeiner anderen von der Militärregierung aufgelösten und verbotenen Organisation assoziiert waren” (punto 3), e „die militaristische oder nationalsozialistische Ehrenbezeugungen, Gesten, Grüße, Schlachtrufe etc. oder das Singen/Spielen nationalsozialistischer und militärischer Musik

⁹⁰ Per le varie documentazioni sul tema *Ibidem*, pp. 112-117.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 114.

beinhalteten oder sonstige Handlungen, die geeignet waren, aggressive oder antiallierte Stimmungen hervorzurufen (punto 4)⁹².

In una versione rivista delle disposizioni per il conferimento delle licenze, prodotta nel gennaio del 1947, queste due ultime limitazioni vengono revocate nel caso in cui l'utilizzo di queste forme abbia come scopo "angreiferische oder den Interessen der Vereinten Nationen feindliche Tendenzen zu vertreten"⁹³.

Nell'ambito del teatro e del *Kabarett* sono gli intendenti e i direttori artistici a dover richiedere le licenze al Book Censorship Bureau, che fino al 1947 eserciterà quindi una forma di censura preventiva. Gli attori e i cabarettisti sono esenti da quest'obbligo. Il Book Censorship Bureau distingue tra una 'conditional licence' e una 'standard licence'. Il primo caso prevede per ogni singola manifestazione l'obbligo di fornire programma, data e luogo, e di indicare all'ICU i nomi degli interpreti e di chi lavora al programma; nel secondo caso, invece, è richiesto solo di informare l'ICU della manifestazione programmata.

La politica americana mantiene, al contrario, un rapporto più rigido con gli spettacoli d'intrattenimento in Germania.

Se gli americani concepiscono il teatro come puro momento di svago, e tendono ad ostracizzare la tradizione tedesca di un teatro legato all'attualità politica e capace di agire sulla realtà, non sono però a loro agio con la tradizione della satira tedesca. Accanto al caso dell'*Ulenspiegel* che – dopo vari interventi di censura del governo militare – è costretto a chiudere, è tuttavia proprio nel settore americano che, durante il blocco della città, viene istituito il primo *Kabarett* politico di successo a Berlino. L'incarico viene affidato a Günter Neumann. Così nascono gli *Insulaner*, un *Kabarett* radiofonico di fronte, concepito in funzione anticomunista.

⁹² Citato in Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949. Literatur, Musik, Film und Theater*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1997, p. 256. Questi divieti risultano interessanti, come analizzerò in seguito, ai fini della produzione degli *Stachelschweine*.

⁹³ *Ibidem*.

Ensemble di *Kabarett* nati da iniziative autonome, invece, sono visti con diffidenza. La richiesta fatta da Willy Schaeffers di riaprire il *Kabarett der Komiker* chiuso dal governo nazista viene inizialmente rifiutata dal regime militare col pretesto che Schaeffers non è una figura accettabile come direttore di teatro. Solo nell'autunno del 1946 Nerking e Wilk ottengono il permesso di ridar vita al *Kabarett der Komiker*.

Il concetto di intrattenimento e di divertimento, in ogni caso, non è associato per gli americani all'impegno politico. Certo, essi sono consapevoli della necessità tutta umana che si riprenda a ridere, dopo la parentesi del nazionalsocialismo, e che gli animi possano distrarsi dal passato nero. Anche nell'intrattenimento, però, gli americani vedono la possibilità di una rieducazione dei tedeschi, come esprime la formula della *Umerziehung durch Lachen*. Piuttosto che gestire la satira tedesca, tuttavia, gli americani preferiscono esportare le loro commedie nell'ottica, come ha espresso ancora van Loon, che “when these people learn to laugh again then there is hope”⁹⁴.

La politica sovietica si colloca, invece, al polo opposto rispetto a questa concezione dell'intrattenimento: il binomio cultura/intrattenimento e politica è, per i russi, indissolubile. Così, se rifiuta la letteratura cosiddetta “decadente” e “antiumanistica”, aspetto – questo – che si espliciterà nella lotta al formalismo, Mosca condanna anche le forme di intrattenimento prive di fondamento ideologico. Già nell'autunno del 1945, infatti, era stata avviata sui giornali della zona d'occupazione sovietica una campagna contro gli innumerevoli varietà e *Kabarett* che sorgevano ‘come funghi’ e che però non sembravano idonei a contribuire alla ‘conquista dell'anima tedesca’. Nel gennaio del 1946 Vasilij Sokolovskij invitava scrittori e artisti tutti a non liquidare il pubblico semplice con “kitschige Hintertreppenliteratur”⁹⁵ e ben presto le leggi dei *Länder* sulle condizioni di licenza per il *Kabarett* e la musica da ballo diventano via via più severe, visto che l'enorme successo di questi spettacoli finiva per intaccare l'idea di arte elevata per tutti.

⁹⁴ Citato in Wigand Lange, op. cit., p. 295.

⁹⁵ Cfr. Gerd Dietrich, op. cit., p. 231.

Ben presto, tuttavia, vista la grande risposta del pubblico, i russi prendono coscienza del potenziale formativo – in chiave socialista – che il *Kabarett* può avere per le masse. Nel 1952 si apriranno in Russia le porte alla satira. Di riflesso nella RDT sulle pagine della *BZ am Abend* si aprirà un dibattito sull'assenza di un ensemble stabile di *Kabarett* a Berlino Est. A più riprese articolisti e lettori lamentano questa situazione, finché nel 1953 verrà istituito – proprio su ordine del *Magistrat* di Berlino Est – il più importante *Kabarett* di stato della RDT, la *Distel*.

3.

BERLINO. LO SPAZIO SOCIALE DEL *KABARETT*

3.1 La Friedrichstraße e l'*Admiralspalast*: l'intrattenimento si fa scena politica. La *Distel*.

L'area intorno a *Friedrichstraße* ha da sempre costituito il centro pulsante della zona est di Berlino. Rappresentazione visiva e vivente di una grande metropoli, la cosiddetta *City* – come veniva chiamata la zona compresa tra la stazione di *Friedrichstraße*, *Hausvogteilplatz*, *Potsdamer Platz* e *Belle Alliance Platz* (oggi *Mehringplatz*) – ha assunto storicamente un ruolo di primo piano nell'immagine di Berlino e nel rapporto dei suoi abitanti con la città.

La *Friedrichstraße* rappresenta anche un nodo strategico: strada più lunga della *Altstadt*, non solo incrocia l'imponente *Unter den Linden*, ma collega anche quelle che un tempo erano le porte d'ingresso a nord e a sud della città, rispettivamente *Oranienburger Tor* e *Hallesches Tor*. La Berlino del XVII secolo si estendeva infatti nel suo asse nord-sud lungo la *Friedrichstraße*. Intorno a questa strada, il principe elettore Federico III (poi incoronato nel 1701 re di Prussia con il nome di Federico I) aveva progettato e realizzato un quartiere che avrebbe preso il suo nome, *Friedrichstadt*. Fu così che l'antica *Querstrasse*, letteralmente 'trasversa', come si chiamava la strada che incrociava *Unter den Linden*, fu da lui ribattezzata *Friedrichstraße*.

Una via dinamica, collocata in una posizione strategica, la *Friedrichstraße* si popola subito di ugonotti, 'accolti' da Federico III nella marca di Brandeburgo e a Berlino più per strategia economica che per clemenza: maestri orafi, medici, parrucchieri, sarti, fabbri trasformano il volto della via,

portando benessere e abbondanza e, con essi, interesse per la scienza e le arti. Negli anni successivi sorgono qui le fonderie della *Neue Berliner Eisengießerei* e una distilleria; viene aperta una stamperia e vengono costruiti palazzi per abitazioni. Nel 1882 sarebbe stata realizzata una stazione, *Bahnhof Friedrichstraße*, un capolavoro di tecnica, che collega la zona est con quella ovest e che, grazie ad un ponte, taglia la Spree, riuscendo anche ad eludere il traffico cittadino.

Sempre verso la fine del XIX secolo Paul Lincke porta l'operetta nell'*Apollo-Theater*, al numero 218 della *Friedrichstraße*; *Revues* vengono messe in scena nel *Lustspielhaus*, nella zona a sud, quella più prossima a *Hallesches Tor*. Sono anni in cui è consentito a chiunque aprire un teatro, senza particolari condizioni, aspetto – questo – che porta al diffondersi di *Varieté*, balletti e *Tingeltangel*⁹⁶ nelle cantine, dove viene avvicinata una clientela medio-bassa ma sempre più numerosa.

È tuttavia nel primo dopoguerra che la via dei commerci si trasforma in centro pulsante della vita cittadina.

La *Friedrichstraße*, crocevia di affari e via storicamente centrale della città, si popola negli anni venti di eleganti hotel e ristoranti di lusso. È qui che nascono i primi frizzanti *Variété* e irriverenti *Kabaretts*; gli anni d'oro della Berlino del primo dopoguerra si riflettono nelle sale da ballo e nell'euforia

⁹⁶ Il termine *Tingeltangel* è una designazione onomatopeica che nasce proprio dalla fantasia propria del carattere berlinese e che indica una sala in cui vengono rappresentati *Singspiele* di basso profilo. Secondo il *Mezler Kabarett-Lexikon* si tratta con molta probabilità di una storpiatura del francese *Café chantant* o della resa onomatopeica del contrappunto tra mezzaluna (“ting”) e piatto (“tang”). Cfr. Klaus Budzinski, Reinhard Hippen, *Deutsches Kabarettarchiv* (hg.), *Metzler Kabarett Lexikon*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1996, p. 393. In base ad altre fonti, invece, il termine avrebbe un'origine diversa, che si collegherebbe a Tange, uno dei più popolari comici della scena di *Singspiel* a Berlino. Per le sue performance nella sala *Triangel* egli aveva appositamente scritto il ‘*Triangel lied*’. La malleabilità del parlato avrebbe dato vita, dalla fusione di Tange e *Triangel*, al termine *Tingeltangel*. Cfr. Hans Ludwig (hg.), *EULEN nach Spree-Athen. Zwei Jahrhundert Berliner Humor in Wort und Bild*, Eulenspiegelverlag, Berlin (Ost) 1969, p. 193. In senso più esteso il *Tingeltangel* indica un tipo di varietà in cui lavoravano sia comici sia soubrette e in cui gli incassi per i *couplet*, pensati per un pubblico piccolo-borghese o proletario, derivano piuttosto dalle vendite di Porter, la birra scura berlinese, che dal prezzo d'ingresso. Dal termine *Tingeltangel* è derivato il verbo *tangeln*, che indica proprio l'andare in scena in un *Variété* o un *Kabarett*. Cfr. *Metzler Kabarett Lexikon*, op. cit., pp. 393-394.

amara del jazz, e trovano nella *Friedrichstraße* il loro palcoscenico privilegiato.

Centro dinamico di vita cittadina, la *Friedrichstraße* viene colpita gravemente dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Cicatrici, queste, a cui gli eventi non permetteranno di rimarginarsi: la rivolta popolare del 17 giugno del 1953 avrà proprio qui il suo teatro, e pochi anni dopo il muro taglierà in due la via all'altezza del *Checkpoint Charlie* e trasformerà il *Bahnhof Friedrichstraße* da stazione di transito a stazione di arrivo e di frontiera.

Tra i pochi palazzi che sopravvivono ai bombardamenti c'è l'edificio al numero 101/102 della *Friedrichstraße*, in diretta prossimità della stazione. Si tratta dell'*Admiralspalast*, sorto alla fine del secolo precedente come centro termale e già intorno al 1910-1911 ampliato con un caffè, un centro benessere, un cinema e una pista di ghiaccio, che col passare del tempo era diventata un teatro di *Revue* e poi di operette. Costruzione dalla facciata riccamente decorata, dotata di quattro imponenti colonne doriche, l'edificio era stato arricchito nel 1922 dagli architetti Cremer e Wolffenstein, che avevano realizzato sul lato posteriore un teatro. Sarà proprio questo teatro, tecnicamente ben attrezzato, assieme ad un ampio salone di rappresentanza, a modificare nel secondo dopoguerra l'immagine di questo palazzo. Sopravvissuto in parte ai bombardamenti, dopo il 1945 l'*Admiralspalast* cambierà volto e funzionalità, contribuendo a modellare la percezione che i berlinesi avevano di questa zona della città.

Edificio polifunzionale situato, rispetto alle altre piste di ghiaccio e agli altri luoghi di svago, non nella zona di *Tiergarten*, ma nel bel mezzo del centro cittadino, il palazzo era diventato il simbolo della Berlino assurta – nel 1871 – a capitale dell'impero. La stazione di *Friedrichstraße* era stata aperta proprio in risposta a questa investizione della città e alla conseguente esigenza di incentivarne il dinamismo. Gli hotel di lusso e i locali sorti qui avrebbero inoltre dato lustro alla rinnovata immagine della città. In pochi anni nella zona erano stati aperti, tra gli altri, la *Komische Oper*, al numero 104, e il *Theater am Schiffbauerdamm*, sul lato opposto della strada.

Nell'immaginario dei berlinesi, dunque, l'*Admiralspalast* costituisce storicamente un punto di riferimento per lo svago. Con lo stile neoclassico della facciata e il cortile interno che richiama la corte romana, esso rappresentava il simbolo e la messa in scena dell'immagine di una grande città che richiama un pubblico metropolitano.

Il palazzo mostrava, anche dal punto di vista strutturale, caratteristiche di quella che è stata definita "Unterhaltungsarchitektur", un'architettura di intrattenimento, che comunica al visitatore quello che avviene al suo interno, e contribuisce a catturarne l'attenzione⁹⁷: l'*Admirals-Café* disposto a piano terra, nella facciata anteriore del palazzo, con le sue grandi finestre che sembrano invitare avventori, era infatti diventato un luogo di incontro per la vita cittadina.

Nel 1921 la pista di ghiaccio viene trasformata in uno spazio per il varietà. La gente cerca intrattenimento, e il varietà costituisce nella Berlino di questi anni la forma più popolare di svago: "Nachdem von sieben bis zehn Uhr abends des Publikums Sinnlichkeit in Theatern und Singspielhallen durch dargestellte Verführungen und Ehebrüche erregt war, wurde Berlin nach elf Uhr mit Tanzböden, Bars, Kabaretts, Chambres séparées [...] ein einziges saftiges Beilager"⁹⁸.

In poco tempo prima il *Variété*, poi il *Kabarett* arrivano anche nell'*Admiralspalast*: il 1924 Theo Körner istituisce qui l'*Admirals-Cabaret*, la cui eredità sarà presa fino al 1926 dal *Roland von Berlin*. L'*ensemble* di *Kabarett*, messo in piedi nel 1904 da Rudolf Nelson e Paul Schneider-Duncker, aveva accolto anche le performance di Ernst von Wolzogen, il 'padre' del *Kabarett* tedesco, prima di venir chiuso. Riaperto negli anni Venti, aveva dovuto lasciare la sua sede nella *Potsdamerstraße* e troverà qui la sua nuova casa. Rimesso in attività, il *Roland von Berlin* offre un palcoscenico ai migliori artisti della Berlino del tempo. All'interno di una

⁹⁷ Cfr. Jost Lehne, *Der Admiralspalast. Die Geschichte eines Berliner »Gebrauchs«Theaters*, Be.bra Wissenschaft Verlag, Berlin 2006, p. 187. A proposito del concetto di "Unterhaltungsarchitektur" si veda Georg Franck, *Medienästhetik und Unterhaltungsarchitektur*, in "Merkur", 615 (2000), pp. 590-604.

⁹⁸ Carl Sternheim, *Berlin oder juste milieu*, Kurt Wolff Verlag, München 1920, pp. 60-61.

cornice scenografica modesta questi artisti presentano un *collage* di numeri da ballo, momenti di canto e parodie letterarie, secondo la tradizione dello *Schall und Rauch* di Max Reinhardt. Tra gli autori compaiono Kurt Tucholsky, Leo Heller e Marcellus Schiffer, i cui testi vengono a costituire una forma di *Kabarettrevue*⁹⁹. La facilità con cui questi spettacoli vengono messi in scena fa della *Revue* la forma che detterà il ritmo della vita nella metropoli¹⁰⁰.

La realizzazione di un teatro di *Kabarett* nella parte anteriore, con un caffè di sotto, di un club nell'atrio interno, una sala da teatro nel retro, una sala polifunzionale e un centro termale fa inoltre dell'*Admiralspalast* un *Gebrauchstheater*¹⁰¹, la cui collocazione nel centro cittadino non ha solo connotati di natura estetica e di imponenza architettonica, ma è anche legata ad una polifunzionalità vissuta e partecipata: possiede un valore scenografico, ma soprattutto un valore d'uso, rappresenta quello che è stato definito un "Geschäfts- und Unterhaltungstheater"¹⁰², distinto per questo dagli altri teatri, vissuti per lo più come 'templi della cultura'.

⁹⁹ Il *Kabarettrevue* è la forma di *Revue* istituitasi a Berlino dopo la prima guerra mondiale. Aveva avuto com centri Kurfürstendamm con Rudolf Nelson e il Theater im Admiralspalast. Si veda Metzler Kabarett Lexikon, op. cit., pp. 329-330.

¹⁰⁰ "Die Revuen zeigten die glitzernden Seiten des eigenen Zeitalters" – commenta Jost Lehne. Cfr. Jost Lehne, op. cit., pp. 75-59, qui p. 79. Nel 1926 Paul Schneider-Duncker avrebbe anche aperto una sede del *Roland von Berlin* nella *Joachimstraße*, nel centro più vivace della zona occidentale della città. Nel *Roland des Westens* si esibiranno, tra gli altri, uno dei migliori interpreti di Kurt Tucholsky, Otto Reutter. Alla fine del 1926 la stazione di *Friedrichstraße* aveva visto nascere un altro *Kabarett*, l'*Alt-Bayern*, una realtà più 'popolare' rispetto a quelle che avevano caratterizzato la *Friedrichstraße* pochi anni prima, tanto che Max Hermann-Neiße aveva commentato a proposito: "Dort gab es früher Kabarett, die mehr oder minder diesen Namen verdienten, 'Schall und Rauch', 'Roland von Berlin', 'Schwarzer Kater', heut muß für die ganze Gegend 'Alt-Bayern' ausreichen". Max Hermann-Neiße, *Berliner Kabarett im November*, in „Berliner Tagesblatt“, 26.11.1926.

¹⁰¹ Jost Lehne utilizza il termine *Gebrauchstheater* in analogia ai concetti di *Gebrauchsliteratur* e *Gebrauchsmusik* per sottolineare, accanto al dato estetico di un teatro, il suo valore d'uso nel contesto urbano. Secondo Lehne il luogo e la sua struttura contribuirebbero nei visitatori al godimento dell'intrattenimento. Lehne riprende qui le riflessioni di Gernot Böhme, il quale sottolinea come per la percezione di un lavoro estetico concorra anche "die Gestaltung von Gegenständen, Räumen und Arrangements im Hinblick auf die effektive Betroffenheit, die Subjekte dadurch erfahren mögen". Cfr. Gernot Böhme, *Atmosphärisches*, in *Ibd.*, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München 2001, pp. 59-71, qui p. 60.

¹⁰² Cfr. Jost Lehne, op. cit., p. 188.

Quest'atmosfera che gravita attorno alla *Friedrichstraße* subisce un colpo d'arresto all'indomani del secondo dopoguerra. L'*Admiralspalast*, bombardato in parte nell'aprile del 1941, era riuscito ad rimanere in attività fino al 1944, quando Goebbles aveva ordinato la chiusura di tutti i teatri, per poi subire un attacco americano il 3 febbraio del 1945. Da quest'ultimo bombardamento era uscito in parte distrutto: l'*Admirals-Café* non avrebbe più riaperto; il resto del palazzo viene però rimesso in uso. Nel 1948, tuttavia, viene confiscato ai proprietari e acquisito dall'amministrazione della città. Dopo l'ordine del generale russo Bersarin, il 15 maggio del 1945, di ridare vita all'attività teatrale, l'*Admiralspalast* viene scelto come palcoscenico temporaneo per la musica d'opera (ospiterà, per ben dieci anni la programmazione della *Staatsoper* di *Unter den Linden*, il cui teatro era andato distrutto) fin quando – nel 1955 e fino al 1997 – diventa domicilio del *Metropol-Theater* e della sua programmazione di operette.

Contemporaneamente l'*Admiralspalast* ospita però anche eventi di natura politica: nell'ottobre del 1945 il *Magistrat* di Berlino – istituito pochi mesi prima dal comandante sovietico Bersarin – relaziona qui sui suoi primi mesi di operato e si riunirà qui anche nel periodo successivo; il 19 novembre dello stesso anno discute il riordino della vita culturale cittadina. Il 21 e il 22 aprile del 1946 il palazzo ospita il *Vereinigungsparteitag*, il congresso che sancisce l'unione della KPD e della SPD nella SED, il partito socialista unitario tedesco. Nel settembre del 1947 si svolge qui il II congresso della SED e il *Deutsches Volkskongress für Einheit und gerechten Frieden*, il Congresso del Popolo Tedesco per l'Unità e la Pace; negli anni successivi vi si terranno vari congressi della CDU orientale. È qui, inoltre, che il 19 settembre del 1945 Wilhelm Pieck – più tardi primo e unico presidente della RDT – richiama il popolo lavoratore nelle città ad appoggiare la riforma agraria, invita all'abolizione di cartelli, sindacati, trust e gruppi industriali. Ancora nell'*Admiralspalast* avrà luogo il 30 novembre del 1948 un'assemblea comunale straordinaria che destituirà il consiglio comunale, accusato di fare una politica poco vicina alle esigenze della città e dei suoi abitanti e di aver ripetutamente violato l'ordinamento, e istituirà un *Magistrat* provvisorio

guidato da Friedrich Ebert¹⁰³. Da questo momento in poi i rappresentanti eletti per i settori ad ovest della città si riuniranno nel *Rathaus Schöneberg*, i consiglieri della zona est nel nuovo *Rathaus a Mitte*.

Acquisita funzionalità politica, l'*Admiralspalast* finisce per perdere aderenza rispetto alla città e ai suoi abitanti. Certo, al piano terra il palazzo ospita il *Presse-Café*, nome ufficiale di quello che tra la gente è noto piuttosto come 'Café Internutt', aspetto che evidenzia quanto – a dispetto delle posizioni ufficiali – la prostituzione avesse posto anche nella realtà socialista. Il *Vergnügungspalast* della City berlinese, tuttavia, smette di rappresentare l'immagine di una città scintillante e sfarzosamente frivola per diventare strumento di propaganda socialista. Il disegno politico delle forze occupanti di avvicinare la gente alla causa socialista e la politica alla realtà cittadina incoraggia l'organizzazione di manifestazioni ed eventi politici in diverse sedi della città. Tra queste, vi è proprio l'*Admiralspalast*. L'architettura dell'edificio, con le colonne doriche e le finestre lineari come quelle di un

¹⁰³ In seguito alle elezioni il 20 ottobre del 1946, che aveva interessato l'intera Berlino, era stato istituito un *Magistrat* guidato dalla SPD. Due anni dopo erano previste nuove elezioni. L'8 settembre del 1948 la maggioranza del consiglio comunale aveva protestato per interferenze della SED nell'amministrazione della città, interferenze che avrebbero ostacolato i lavori. Da parte sua il comandante sovietico conferma di lì a poco in una nota la necessità delle elezioni, col pretesto che la magistratura di Berlino si sarebbe trasformata in uno strumento delle amministrazioni britannica e americana, porterebbe avanti una politica segnata da propaganda militaristica, rafforzata dalla presenza di formazioni militari e fasciste, e mirerebbe a dividere la città, anche attraverso il divieto di organizzazioni come le *Freie Deutschen Gewerkschaften*, il *Kulturbund* e altre organizzazioni democratiche. La posizione sovietica è favorevole a preservare gli organi comunali uniti e un'economia comune. Nonostante ciò il consiglio comunale chiama alle urne solo nei settori ovest della città; nel settore est, invece, viene vietata la partecipazione. Il maresciallo Sokolowski, capo dell'amministrazione militare sovietica (SMAD), denuncia l'operazione come antidemocratica, votata a mantenere settori della città fertili per rigurgiti reazionari, in balia delle autorità militari. Il 30 novembre viene indetta un'assemblea straordinaria a cui partecipano consiglieri solo della SED, accompagnati da sostenitori del partito – l'obiettivo non così velato è di dare all'assemblea carattere nazionale. In questa occasione viene destituita la magistratura di Berlino e istituita una magistratura provvisoria. Così Berlino Est sarà guidata da Friedrich Ebert, gli altri settori della città da Ernst Reuter. Il *Neues Deutschland*, l'organo del partito unico socialista, riporta il 1° dicembre la decisione del blocco democratico: "Die Mehrheit des infolge der Wahlen vom 20. Oktober 1946 eingesetzten Magistrats hat durch Missachtung elementarster Lebensinteresse Berlins und seiner Bevölkerung und ständiger Verletzung der Verfassung die ihr obliegenden Verpflichtungen nicht erfüllt. Der Magistrat wird deshalb abgesetzt. Zur Sicherung der einheitlichen Verwaltung und zur Vorbereitung allgemeiner demokratischen Wahlen in ganz Berlin wird ein provisorischer demokratischer Magistrat gebildet". Cit. in Guntram König, Berlin Biedermann (a cura di), *Frontstadt Berlin. Vom Potsdamer Abkommen bis zum Mauerbau (Dokumente, Fakten, Zeugnisse und Bilder)*, Helios, Aachen 2010, p. 62.

grande magazzino, è infatti percepita come festosa e solenne insieme. La stessa sala in cui veniva ospitata la *Staatsoper*, con la sua aura di magnificenza, aveva quindi finito per svolgere anche funzioni rappresentative e da cerimonia per la SED, i cui eventi erano spesso accompagnati da un programma musicale di marce solenni, chiaro segno della direzione che prenderà l'arte nella realtà socialista all'indomani del dibattito sul formalismo. È nell'*Admiralspalast*, ancora, che si svolgeranno le celebrazioni per il 70° compleanno di Stalin nel dicembre del 1949 e, in occasione della sua morte, una cerimonia pubblica di commemorazione. In poco tempo l'*Admiralspalast* sulla *Friedrichstraße* si afferma quindi come uno dei palcoscenici privilegiati delle manifestazioni politiche nella zona est della città.

Subito dopo la morte di Stalin, tuttavia, le trattative tra Erich Brehm, autore di testi di *Kabarett* per la *Kleine Bühne*, l'*ensemble* più popolare di Berlino Est, e la Sezione per le Arti del *Magistrat* di Berlino permettono una riapertura dell'*Admiralspalast* alla vita cittadina dello svago e dell'intrattenimento. Il 2 ottobre del 1953 la *Distel*, come nel frattempo l'*ensemble* di Brehm si è ribattezzato, presenta il suo primo spettacolo di *Kabarett*, "*Hurra! Humor ist eingeplant!*". Un titolo non poco problematico, già noto d'altronde all'opinione pubblica cittadina per la discussione sul ruolo del *Kabarett*, che nei mesi precedenti aveva colorato le pagine del *BZ am Abend*¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Un articolo di Werner Lierck, apparso sulla rivista il 29 ottobre del 1952, riporta proprio il titolo "*Lachen wird doch allmählich eingeplant*". Qui si fa riferimento a istanze presentate già nei mesi precedenti dallo stesso organo di stampa – in risposta a una diffusa richiesta dei berlinesi – riguardo all'apertura di un *Kabarett* stabile, di stato, nel settore democratico della città. Cfr. Werner Lierck, *Lachen wird doch allmählich eingeplant*, in „BZ am Abend“, 29 ottobre 1952. Promesse della magistratura di Berlino riguardo all'attribuzione di una sede presso il *Bahnhof Friedrichstraße* pare risalissero effettivamente già a qualche anno prima, probabilmente al 1949. Cfr. a proposito *In den Anfängen und davor. Distel – Impressionen von Horst Heitzenröther*, in *Distel. Das Berliner Kabarett-Theater am Bahnhof Friedrichstraße* (hg.), *Distel ende offen. 1953-2003*, 2004, p. 17. Il titolo del loro primo programma, tuttavia, non era già noto solo per via della stampa. Prima ancora di istituirsi come *Distel*. In un suo articolo Peter Edel aveva immaginato un programma intitolato "*Hurra! Humor ist eingeplant!*", messo in scena dalla *Kleine Bühne* il 4 marzo del 1953 proprio nella sua futura sede nell'*Haus der Presse*. Cfr. Peter Edel, *Kleine Bühne – großes Publikum*, in „BZ am Abend“, 04.04.1953. È chiaro

Già dagli inizi di quello stesso anno erano infatti iniziate le discussioni sul tema *Humor*, “mit so steifen, ja verbissenem Ernst, dass mancher beklommen dachte: „Na, hoffentlich überlebt er das!”¹⁰⁵ – scriveva il *Frischer Wind*, il giornale satirico fondato nel 1946 e che, con il nome di *Eulenspiegel*, sarà dal 1954 l'unica rivista satirica ufficiale della RDT.

La morte di Stalin sarà un fattore catalizzatore per l'apertura, all'interno di uno spazio divenuto ormai puro contenitore politico, di una sorta di enclave per lo svago e l'intrattenimento. Klaus Budzinski riflette a questo proposito nel suo *Handlexikon*: “Die Gründung dieses ersten bedeutsamen Kabarett der DDR war gleichermaßen begünstigt wie gehandicapt durch den Tod Stalins im März und den Arbeiteraufstand vom 16./17. Juni 1953”¹⁰⁶.

Anche la sommossa operaia di quell'anno aveva infatti avuto come teatro la *Friedrichstraße*. La decisione della seconda conferenza del partito, nel luglio 1952, di aumentare del 10% la pianificazione della produttività senza adeguare la retribuzione, era stato avvertito dagli operai come una provocazione e una minaccia alle loro condizioni di vita. I lavoratori erano scesi in piazza chiedendo elezioni libere, l'unità della Germania e il ritiro del presidente Ulbricht. Nel corso della rivolta i carri armati sovietici e americani si dispongono gli uni di fronte agli altri, creando una sorta di muro contro muro all'altezza del Checkpoint Charlie. Con l'aiuto della *Volkspolizei* i militari sovietici reprimono la rivolta nel sangue e l'Unione Sovietica riprende di fatto il governo nella Repubblica Democratica Tedesca, ma lo scontro tra i due sistemi aveva dimostrato quali fossero in realtà le dinamiche politiche che avrebbero portato da lì a breve alle tensioni della guerra fredda. Da questi semi fiorisce la *Distel*, quel cardo spinoso, pungente, scomodo da sradicare. E trova spazio proprio nel vecchio cinema di un palazzo divenuto ormai di rappresentanza, quasi una sorta di enclave, tuttavia non libera, piuttosto pianificata, *eingepplant*.

dunque che il titolo *Hurra, Humor ist eingepplant* risulterà nell'ottobre di quell'anno già noto tra il pubblico di *Kabarett*.

¹⁰⁵ Citato in Rudolf Hösch, *Kabarett gestern und heute*. Henschel, Berlin 1972, p. 242.

¹⁰⁶ Cfr. Klaus Budzinski/Reinhard Hippen (hgg.), *Hermes Handlexikon. Das Kabarett – 100 Jahre literarische Zeitkritik*, Econ-Verlag, Düsseldorf 1985, p. 61.

Dalle discussioni sulla stampa, e in seguito agli ultimi eventi, era infatti emersa tra le gerarchie del partito la necessità di pensare un *Kabarett* socialista, un *Kabarett* che contribuisse a migliorare il clima nella città, a ridarle energia e buon umore. Anche in occasione del XX congresso del PCUS, svoltosi a Mosca all'indomani della morte di Stalin, le accuse rivolte da Krusciov alla gestione di potere personalistica e accentratrice di Stalin¹⁰⁷, erano risuonate quasi come un invito ai cabarettisti del settore est della città a cercare una maggiore aderenza alle problematiche del quotidiano, ad attaccare la rigidità e la mancanza di ironia e all'ottusità delle gerarchie del partito, ma al contempo anche a tematizzare quei processi in atto nel settore ovest che si declinavano in forme di militarismo, di revanscismo e nella facile reintegrazione di vecchie gerarchie naziste in posizioni di rilievo. Non allora vago intrattenimento, ma lotta in prima linea sul fronte ideologico da un lato, forme di satira vicina alla realtà socialista dall'altro. Sarà infatti la magistratura di Berlino Est a dare alla *Distel* la sua sede ufficiale, e non a caso proprio in un palazzo di rappresentanza. Compito di questo *Kabarett*, come era risultato dai dibattiti, sarebbe quindi dovuto essere quello di fornire una rappresentazione in chiave umoristica di “ökonomisch-ideologischen Problemen, Alltagsthemen und der Auseinandersetzung mit dem Imperialismus in überwiegend szenischer Form”¹⁰⁸.

Sempre in quegli anni, inoltre, viene aperto al piano superiore dell'*Admiralspalast* il *Presse-Klub*, uno dei maggiori poli di attrazione per artisti, giornalisti e scrittori, con un'atmosfera da cantina un po' desolata, che sarà rifugio privilegiato dei cabarettisti della *Distel*. L'*Admiralspalast* diventa anche sede dell'Associazione dei Giornalisti della RDT, e viene quindi ribattezzato *Haus der Presse*.

¹⁰⁷ Si tratta di un celebre rapporto – rimasto in parte segreto per anni e pubblicato interamente solo nel 1989, sebbene la sua validità storica sia tuttora oggetto di discussioni – in cui Krusciov denuncia le violenze, le purghe e le limitazioni alla libertà imposte dal regime di Stalin. Il rapporto verteva sulle epurazioni criminose compiute da Stalin dopo il 1934 nei confronti di membri innocenti del partito, sulle divergenze tra Stalin e Lenin, su come egli avesse edificato il culto della sua persona, sugli errori da lui compiuti nella conduzione della guerra con la Germania.

¹⁰⁸ Cfr. Autorenkollektiv, *Unterhaltungskunst A-Z*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1977, p. 73.

La *Distel* si ritrova dunque nel cuore della vita politica e dei sommovimenti popolari di Berlino Est, nel centro pulsante di quella che un tempo era stata la *City* dello svago e del tempo libero.

Hans Krause, cabarettista e futuro direttore della *Distel*, ricorda a proposito dell'*Haus der Presse*, nell'*Admiralspalast*:

Es war schon vor dem Ersten Weltkrieg für kabarettistische Zwecke genutzt worden. Hier hatte Schneider-Duncker sein Domizil, Nelson und Hollaender hatte auf dieser Bühne gestanden, und nach dem zweiten Krieg hatte Karl Grünberg hier seinen „goldenen Stahl“ fließen lassen. Das Haus hatte dem „Admiralspalast“ als Probebühne genient und der „Wehmacht“ als Fronturlauberkin¹⁰⁹.

Con la declinazione politica della polifunzionalità del palazzo, tuttavia, prendono qui piede paradigmi ideologici ed disciplinari anche per l'intrattenimento. Avere la propria sede nell'*Admiralspalast*, nella centrale e imponente *Friedrichstraße*, rappresenta dunque per un *ensemble* di *Kleinkunst* la promozione a strumento della lotta ideologica, a *Kabarett* di stato.

In questo *Kabarett* confluiscono molti nomi che avevano debuttato pochi anni prima in uno stabilimento metallurgico nella *Krautstraße*. La *Kleine Bühne*, come si chiamava l'*ensemble*, era quello che veniva definito un *Betriebskabarett*, un *Kabarett* che presentava i suoi spettacoli nelle fabbriche che aveva raggiunto infatti subito un certo consenso di pubblico grazie a spettacoli vicini alla realtà sociale operaia. In queste *performances* dominava la forma breve: venivano letti testi di Majakowsky, Tucholsky, Karl Kraus, o si inscenavano repertori di autori quali Wolfgang Böttchen e Erich Brehm, noti già al pubblico del *Frischer Wind*¹¹⁰.

¹⁰⁹ Hans Krause, *Ich war eine Distel. Erinnerung eines Satirikers*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2011, p. 144.

¹¹⁰ *Kabarett* piuttosto tiepido che aveva guadagnato in breve un posto nella spinta di rinascita culturale e mondana della città, ospitato nella *Friedrichstraße*, prima nell'*Alt-Bayern-Haus* e poi fino al 1948 nel *Friedrichstadt-Palast*, per poi trovare sede definitiva nel *Haus Vaterland* a Potsdamer Platz. Tra gli autori compare Erich Brehm, futuro primo direttore della *Distel*; tra gli attori Robert Trösch, anch'egli un nome della *Distel*. *Kabarett* di intrattenimento dell'anteguerra, il *Frischer Wind* apre il 12 settembre del 1946 col

La *Kleine Bühne* rappresenta il più importante *Reisekabarett* degli anni cinquanta. Influenzata inizialmente dall'esperienza di Robert Tröst, che durante gli anni dell'emigrazione aveva recitato in *Kabarett*s più politico-letterari, acquista via via un carattere satirico e pungente con la regia di Heinrich Goerz e poi di Joachim Gürtner, grazie anche all'apporto di nomi quali Gustav Müller, Werner Linck, Hans Krause, Gina Presgott, futuri elementi di spicco della *Distel*.

Sarà tuttavia Erich Brehm, suo maggiore autore, a determinare le sorti dell'*ensemble* quando nel 1953 concluderà le trattative per l'attribuzione di un teatro ufficiale nell'*Admiralspalast*. Qui l'*ensemble* debutterà con il nome di *Distel* e sarà di fatto l'unico *Kabarett* ufficiale di Berlino Est.

3.3 Il “Neuer Westen” e la vita mondana nel *Kurfürstendamm*. Gli *Stachelschweine*.

Nella zona ovest di Berlino, intanto, già verso la fine del XIX secolo si era registrato un progressivo spostamento verso i quartieri periferici sia di complessi industriali sia di insediamenti residenziali. Questa spinta centrifuga aveva significato l'abbandono dell'*Alter Westen*, il Vecchio Ovest elegante ed esclusivo di *Tiergarten*, e la creazione di un nuovo nucleo urbano che rappresenterà nei decenni successivi il centro più stimolante della città. Si tratta della zona attorno a *Kurfürstendamm*, che si estende da Wittenbergplatz fino ai margini più occidentali della città, e che viene presto ribattezzata *Neuer Westen*.

Questa zona richiama la Berlino mondana e rappresenta, rispetto all'area intorno a *Friedrichstraße*, il centro ricco, ma meno popolare, di Berlino, meta di un vero e proprio “Zug nach dem Westen” che, iniziato a fine secolo, sarebbe continuato anche nei decenni successivi. “Das alte Zentrums Berlins

programma “Halt Dir fest!”. Joachim Krueger ne è il *Conférencier*; Lilo Nowaska e Michael Piel si occupano degli inserti di danza, Charlotte Brummerhoff delle *Chanson*.

verliert an Attraktivität. Kurfürstendamm und Tauentzienstraße entfalten modernes, urbanes Leben. [...] Und je mehr der Kurfürstendamm zum neuen Zentrum aufsteigt, desto mehr verliert nach und nach die Friedrichstraße an Reiz, verkommt zum Nepp- und Vergnügungsviertel¹¹¹ – avrebbe commentato nel 1930 Richard Korherr, ideatore della „soluzione finale“ per lo sterminio degli ebrei.

Già in epoca guglielmina la realizzazione di un complesso di ville nella zona di Grunewald porta negli ultimi vent'anni dell'800 all'ampliamento della rete di trasporti nella zona tra le stazioni di *Halensee* e *Zoologischer Garten*. La costruzione di nuove abitazioni richiama in pochi anni imprenditori, magnati di industria, banchieri, ma anche artisti di fama. Molti negozi si trasferiscono qui, la *City* si estende ad ovest. Nel 1891 iniziano i lavori per la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, un edificio neo-romanico la cui torre sarà per anni l'edificio più alto della città.

In breve tempo la zona intorno a *Kurfürstendamm* si popola di caffè, ristoranti, bar, locali da ballo. Il *Café des Westens* prima, il *Romanisches Café* dagli anni venti del '900 in poi, diventano luogo di incontro della Berlino *bohémien*. Il primo, aperto col nome di *Kleines Café* nel 1883 ad angolo con la *Joachimsthaler Straße*, quando *Kurfürstendamm* non era che un viale alberato e solo in piccola parte edificato, rappresenta il primo piccolo caffè del *boulevard*, e storicamente uno dei più significativi caffè per gli artisti dell'epoca.

Per il vero berlinese, tuttavia, un *Café des Westens* non c'è mai stato. Tutti lo chiamavano *Café Größenwahn* quel luogo di dibattiti e di fermento creativo dove si riunivano lo scultore Ottmar Begas, il pittore Kokoschka, il drammaturgo Frank Wedekind, lo scrittore anarchico Erich Mühsam. Questi, che lo aveva ribattezzato *Café Kleinwitz*, era spesso identificato come “Prototyp eines Caféhausliteraten”¹¹². Il *Café Größenwahn* (Caffè

¹¹¹ Dr. Richard Korherr, *Berlin*, in „Süddeutsche Monatshefte“, H. 6, 27. Jg., München, März 1930, citato in Klaus Strohmeier (a cura di), *Berlin in Bewegung. Literarischer Spaziergang 2: Die Stadt*, Reinbek bei Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1987, p. 171.

¹¹² Cfr. Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern*, p. 53.

Megalomania) era un locale buio, fumoso e maleodorante dal soffitto fin troppo ornato, e con gobelin consunti che gli conferivano un'aura caratteristica. Rappresentava, in un *boulevard* sfarzoso e borghese, un altro volto. L'editore Ernst Rowohlt, molti pittori secessionisti, August Bebel, Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht vi si intrattenevano spesso. Anche Wilhelm Pieck – che un giorno sarebbe divenuto Presidente della RDT – ne era cliente. In questo clima familiare gli artisti discutevano le nuove idee, bevevano birra a credito, e spesso mangiavano cibo portato da casa. Ed è proprio in questo locale fumoso e malmesso, con le assi scricchiolanti, che Ernst von Wolzogen fonda nel 1901 il primo *Kabarett* di Berlino, lo 'Überbrettl'. Qui, nel retro del locale, Max Reinhardt, al tempo caratterista al *Deutsches Theater*, dà vita al suo *Kabarett*, 'Schall und Rauch'. Ed è ancora tra i tavoli di questo caffè che nascono due tra le riviste più importanti del periodo espressionista: il giornale di avanguardia letteraria 'Der Sturm' e la rivista politica 'Die Aktion', a cui prenderanno parte anche Ludwig Rubiner e Carl Einstein¹¹³.

Accanto agli *atelier* degli artisti è quindi nei caffè che prende vita la cultura *bohémien* berlinese, con le sue istanze di protesta rispetto alla massificazione e di rifiuto delle convenzioni. Max Krell, redattore dello *Ullstein Verlag* e cliente fisso del *Café des Westens*, descrive così la funzione centrale di questi

¹¹³ Sulla scena dei caffè a *Kurfürstendamm*, e sui circoli nati intorno alle riviste 'Der Sturm' e 'Die Aktion' cfr. Klaus Regina Stürkow, *Der Kurfürstendamm. Gesichter einer Straße*, arani Verlag, Berlin 1998, in particolare p. 56. La rivista *Der Sturm*, fondata da Herwerth Walden nel 1910, sarà attiva fino al 1932. Herwerth Walden, pseudonimo di Georg Lewin, dirigeva anche una casa editrice, il *Verlag des Vereins für Kunst*, attraverso cui dava voce ai talenti che si presentavano nel suo *Verein für Kunst*. Del suo circolo facevano parte, oltre a Klimt, Paul Klee, Else Lasker-Schüler e Kokoschka, Döblin, Rilke, Corinth e gli architetti Adolf Loos e Henry van de Velde. L'altra fondamentale rivista dell'espressionismo tedesco, *Aktion*, battezzata da Franz Pfemfert, si caratterizza per un taglio molto più decisamente politico e una maggiore attenzione alla lirica. *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* di Carl Einstein, pubblicato sulla rivista, rappresenta uno dei pochissimi esempi di romanzo espressionista. Nell'ambito di *Aktion* va inoltre individuato il tentativo, non riuscito, di un gruppo teatrale, *Das heimliche Theater*. Il progetto era di Heinrich Lautensack, che preveniva dall'esperienza degli *Elf Scharfrichter*, il primo cabaret di Monaco. La premiere avrebbe visto la messa in scena del *Totentanz* di Franz Wedekind. È sul Kurfürstendamm che era nato poco prima il movimento secessionista tedesco, guidato da Max Liebermann prima e da Lovis Corinth dopo. Questi pittori esponevano al n. 12 della Kantstraße, accanto al *Theater des Westens*. Sulle riviste *Der Sturm* e *Aktion* si veda in particolare Paolo Chiarini, Antonella Gargano, *La Berlino dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti 1997, pp. 143-167.

caffè degli artisti per la sottocultura bohème berlinese: “Die Cafés [...] waren die Wechselstuben der Gedanken des künstlerischen Ruhms und des Untergangs”¹¹⁴. Herbert Jhering, drammaturgo e critico teatrale, parlerà di questo caffè come uno dei luoghi della ‘scena’ culturale berlinese, in cui circolavano giornali, riviste, stampa scandalistica, a soddisfare gli interessi teatrali, letterari e politici di tutti: “Ich kannte bisher nur die Akademische Lesehalle im Kastanienwäldchen hinter der Universität. [...] Aber hier war eine andere Welt. Denn die Schreibenden und Beschriebenen selbst saßen oft von ihren Gedichten, Artikeln und Kritiken. [...] So saßen wir nächtelang im Café des Westens und diskutierten”¹¹⁵. A mantenere attiva la vita culturale nel *Café des Westens* provvedeva inoltre l’acume del suo oste, il quale non esitava ad ospitare gli artisti squattrinati, e contrattava direttamente con i loro mecenati il saldo del conto. Bertolt Bercht, Carl Zuckmayer, Erich Kästner, Max Hermann-Neiße erano clienti fissi. Georg Grosz testimonia: “War man knapp an Geld, so konnte man jederzeit bei Aschinger seinen Hunger stillen. Man bestellte einen Teller Erbsensuppe [...] [und] man konnte dazu soviel Brot und Brötchen haben, wie man wollte. War der Brotkorb auf dem Tisch leer, so kam der Kellner von selbst und füllte nach. [...] Was in unseren Taschen verschwand wurde nicht beanstandet, man durfte es nur nicht zu auffällig machen. Aschinger war eine wahre Wohltat für hungrige Künstler”¹¹⁶.

Dopo il *Café des Westens* sarà il *Romanisches Café* a rappresentare il maggior luogo di incontro di artisti nella Berlino dal 1917 al 1933. Inaugurato nel 1916 nel *Romanisches Haus*, un edificio in stile neoromanico al numero 238 di *Kurfürstendamm*, all’angolo con la *Tauenzienstraße*, esattamente nel punto in cui oggi sorge l’*Europa-Center*, il *Romanisches*

¹¹⁴ Max Krell, *Das alle gab es einmal*, F.a.M. 1961, p. 18 (Citato in Regina Stürickow, *Der Kurfürstendamm. Gesichter einer Straße*. Arani-Verlag, Berlin 1995, s. 51).

¹¹⁵ Herbert Jhering, *Begegnungen mit Zeit und Menschen*, Aufbau Verlag, Berlin 1963, pp. 126-128.

¹¹⁶ Georg Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt. Mit siebzehn Tafel- und fünfundvierzig Textabbildungen*, Reinbeck, Rowohlt 1955, p. 96. Aschinger era l’oste del *Café des Westens*. Sulla *flânerie* e sulla vita artistica nei caffè berlinesi degli anni Venti si veda anche il capitolo *Caffè, lunapark e atelier*, in Paolo Chiarini, Antonella Gargano, *op. cit.*, pp. 105-142.

Café era un locale dismesso, tristemente famoso per la sua cattiva cucina, e ribattezzato significativamente ‘sala d’attesa del genio’, ‘Olimpo dell’arte senza pane’ o ‘asilo per i senza patria nello spirito’¹¹⁷. Hans Tasiemka, negli anni venti giornalista della *Vossische Zeitung*, descrive negli anni sessanta il fenomeno legato a questo caffè: “Es war für Hunderte von uns in den zwanziger Jahren »Pumpstation«, Salon, Auskunftsbüro, Diskutierklub, Lesesaal, Büro und Panoptikum zugleich”¹¹⁸. Qui si riuniscono pittori, scrittori, editori, attori, compositori e cabarettisti. Tra questi ultimi Friedrich Holländer, il maggior compositore di musica e di canzonette per *Kabarett*, così come Günter Neumann, fondatore degli *Insulaner*, il *Kabarett* radiofonico che nel secondo dopoguerra sarà in prima linea nella tensione tra i due blocchi. E ancora Georg Grosz e Robert Musil, editori come Bruno Cassirer, critici teatrali come Herbert Jhering e, tra i pittori, Max Liebermann, il più noto artista figurativo del tempo e dal 1920 presidente della *Preußische Akademie der Künste*.

Una presenza rilevante intorno a *Kurfürstendamm* è quella degli immigrati russi, che tra il 1919 e il 1921 si stanziavano numerosi nella zona, tanto da portare alla percezione di una vera e propria Russia nella zona ovest della città, una sorta di *Berlinograd*¹¹⁹. A loro si deve un fiorire di cabaret in stile russo, inteso piuttosto come spettacolo folkloristico che come teatro di critica sociale e politica.

¹¹⁷ “Wartesaal des Genius”, “Olymp der brotlosen Künste” “Obdachlosenasyll für die Unbehausten im Geiste”. Cfr. rispettivamente: Hans Erman, *Berliner Geschichte – Geschichte Berlins. Historien – Episoden – Anekdoten. Mit vierundzwanzig Bildtafeln*, 3. Auflage, Tübingen 1967, p. 436; Paul Erich Marcus, *Romanisches Café. Der Berliner Olymp des brotlosen Künste*, in „Münchener Illustrierte Presse, 14.4.1929; , (note 126-128), p. 40; Hans Sahl, *Memoiren eines Moralisten. Erinnerungen I*, in Hans Sahl, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, hg. v. Klaus Schöffling, Zürich 1983, p. 124, citato in Stürickow, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁸ Citato in Regina Stürickow, *Der Kurfürstendamm. Gesichter einer Straße*. Arani-Verlag, Berlin 1995, p. 61.

¹¹⁹ Georg Zivier, *Das Romanische Café. Erscheinung und Randerscheinung rund um die Gedächtniskirche (Berlinerische Reminiszenzen 9)*, Haude & Spenerische Verlag, Berlin 1965, p. 51. Una decina d’anni più tardi Georg Zivier, scrittore, critico teatrale e giornalista, sarà co-curatore – assieme a Helmut Kotschenreuther e Volker Ludwig – di una panoramica storica del *Kabarett* (tedesco) del ‘900 dal titolo *Kabarett mit K. Siebzig Jahre große Kleinkunst*, pubblicato a Berlino Ovest nel 1974.

Anche la comunità ebraica ha un ruolo rilevante nel boulevard. Numerosi negozi e attività sono nelle mani di ebrei i quali, se inizialmente mantengono uno status privilegiato rispetto alle comunità residenti in altre zone di Berlino, saranno poi pesantemente colpiti dal pogrom nazista nella notte tra il 9 e il 10 novembre del 1938.

Con la presa del potere da parte del partito nazionalsocialista, *Kurfürstendamm* riesce a mantenere una parvenza di liberalità, diventando una sorta di limbo per gli affari e lo svago. Qui si può ancora ascoltare e ballare lo *swing*, che – quando viene imposto il divieto di danzare – si balla anche stando seduti¹²⁰. Col tempo, tuttavia, perde gran parte della sua vitalità. Ben presto artisti, scienziati, scrittori, giornalisti e attori lasciano il paese. Tra questi anche i due “re” del *Kabarett* a *Kurfürstendamm*, Kurt Robitschek e Rudolf Nelson. Il primo aveva dato vita al *Kabarett der Komiker (KadeKo)*, il *Kabarett* letterario che aveva dominato la scena della Berlino occidentale negli anni venti e che dal 1925 era stato ospitato nel *Palmenhaus-Theater* al numero 193/194 di *Kurfürstendamm*. Nel 1933 Robitschek lascia la Germania, ma il suo *KadeKo* continua a vivere, non senza difficoltà, diretto prima da Hans Schindler e poi da Willi Schaeffers. Werner Finck, *Conférencier* di piglio e elemento di spicco della *Katakombe*, che era attivo anche nel *KadeKo*, racconta mezzo secolo dopo il clima di quegli anni e la censura nazista con queste parole: “Für die *Katakombe* war die Zeit der raffinierten Andeutung gekommen. Man brauchte nur mit einem kleinen Hämmerchen an ein kleines Glöckchen zu schlagen, schon übertrug sich das wie das Läuten einer Sturmglocke. [...] Die Angst im Publikum, die sich immer wieder im Lachen befreite, trug die Stimmung des Abends – und mir eine Verwarnung nach der anderen ein. Die Spitzel wußten immer genau, was sie mitzuschreiben hatten. Sie waren sehr schnell und hellhörig”¹²¹.

¹²⁰ Lo „Stuhl-Swing“ sarebbe nato nel Cafè Leon, su Lehniner Platz, casa del KadeKo, Cfr. Stürickow, *op. cit.*, p. 139.

¹²¹ Cfr. Werner Finck, *Alter Narr – was nun? Geschichte meiner Zeit*, Herbig Verlag, München – Berlin 1977, p. 62. una di queste spie della Gestapo, che annotava le *pointes* con più discrezione possibile, Finck racconta di aver domandato, con un gioco di parole sul verbo *mitkommen* (‘tenere il passo’ e ‘seguire’): “Spreche ich zu schnell? Kommen Sie mit? – Oder – muß ich mitkommen?”. *Ibidem*.

La censura nazista si abbatte sulla scena di *Kabarett: Revues* di Günter Neumann, futuro fondatore del *Kabarett* radiofonico *Die Insulaner*, vengono vietate o censurate; nel 1942 Lala Anderson, uno dei nomi più significativi del *KadeKo*, è costretta ad allontanarsi dalle scene.

Il 1 settembre del 1943 Goebbels ordina la chiusura di centri culturali e locali di intrattenimento. La scena di *Kleinkunst* di *Kurfürstendamm* subisce una brusca battuta d'arresto. Già dieci anni prima il divieto agli ebrei di entrare nei locali pubblici aveva segnato la fine della storia del *Romanisches Café* e della sua tradizione *bohémien*.

Con la seconda guerra mondiale altri il *Neuer Westen* viene pesantemente bombardato. Nella notte tra il 23 e il 24 novembre del 1943 *Kurfürstendamm* viene in parte ridotta ad un cumulo di macerie. La *Tauentzienstraße*, la *Gedächtniskirche*, il *Gloria-Palast*, il *KaDeWe* e anche il *Romanisches Café* vengono rase al suolo.

Tuttavia le attività culturali e di svago cercano nuova spazi di espressione.

Distrutto dalle fiamme nel febbraio del 1944 il *Palmenhaus-Theater*, sede del *Kabarett der Komiker*, l'ensemble, che aveva dominato la scena di *Kleinkunst* intorno agli anni venti, risponde subito alla spinta della ricostruzione e già pochi mesi dopo torna in vita sotto la direzione di Willi Schaeffers, accolto a pochi metri di distanza in un caffè, il *Café Leon*, per poi approdare nel 1946 nella "Neue Scala" in *Nollendorfplatz*. In un alternarsi di danza, *Artistik* e canto, l'ensemble propone programmi di intrattenimento anche piuttosto borghesi, *Kabarettrevues* che portano sulla scena *Lieder* di Rudolf Nelson, *Chanson* di Friedrich Hollaender e musiche di Mischa Spoliansky. Già nel programma di riapertura nel 1945 compaiono nomi quali Georg Thomalla e Günther Neumann. Lentamente il *Kabarett der Komiker* finisce per inserirsi in maniera sempre più esplicita nel clima di città-fronte che Berlino assume all'indomani del dopoguerra, e per avvicinarsi progressivamente alle posizioni espresse dall'amministrazione di Bonn e dal governo USA.

Lo spirito da isola felice della zona intorno a *Kurfürstendamm* rende il *Neuer Westen* una sorta di limbo dove dimenticare le tragedie della guerra: la gente

vuole divertirsi, il più possibile lontano dai problemi della ricostruzione. Intorno a *Kurfürstendamm* si sviluppa così un nuovo centro cittadino, colorato dalle luci del leggendario ottimismo del dopoguerra.

Crocevia di confronti, di dibattiti, culla di idee e opere nuove già negli anni venti e trenta, *Kurfürstendamm* rispecchia dopo il secondo conflitto mondiale un'immagine di creatività, innovazione, fantasia.: atelier, negozi, sartorie di alta moda ripopolano l'area. Modello di ricostruzione e di rivincita, *Kurfürstendamm* diventa negli anni cinquanta "Schaufenster des Westens"¹²²: "Der schon längst untergegangene Mythos Kurfürstendamm lebte in den fünfziger Jahren noch einmal neu auf. [...] der Boulevard [war] in jenen Jahren lebendiger, aufregender und interessanter geworden"¹²³ – commenta Regina Stürickow nel suo studio su questo boulevard degli svaghi.

Sebbene fortemente colpito dai bombardamenti, il *Kurfürstendamm* viene quindi assorbito in maniera prorompente nel vortice della ricostruzione. L'apertura di negozi di lusso e il rifiorire della vita culturale lo restituiscono in breve all'alta società berlinese. Per tutti gli anni cinquanta e sessanta il *Kurfürstendamm* rappresenterà l'apoteosi della ricostruzione, la finestra dell'occidente, il luogo dove si può respirare aria da grande metropoli, l'immagine di Berlino non più solo capitale europea, ma *Weltstadt*.

La gente lo fa rivivere con ottimismo, gioia, spirito dinamico frizzante, umore, e senza falso pathos. Un panorama opposto a quello che si dispiega nel frattempo nelle *Friedrichstraße*. La stessa Stürickow commenta a proposito: "Wie keine andere Straße der Stadt verkörperte der Kurfürstendamm das Wiedererwachen Berlins. Wer am Bahnhof Friedrichstraße noch den Eindruck hatte, die Stadt würde sich nie wieder erholen, mußte sein pessimistisches Urteil wenige Kilometer westwärts, am Kurfürstendamm, revidieren"¹²⁴. Era inoltre chiaro, ben prima della reale divisione della città, che le due aree si erano sviluppate in maniera diversa ed

¹²² Cfr. Regina Stürickow *op. cit.*, p. 159.

¹²³ *Ibidem*, p. 163.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 146

estranea l'una dall'altra: più lentamente la *Friedrichstraße*, con rapida frenesia *Kurfürstendamm*.¹²⁵

Qui nel secondo dopoguerra si costituisce in breve il nuovo centro cittadino, con quell'impulso di ottimismo e di vitalità tipico della ricostruzione. Regina Stürikow descrive il rigurgito vitalistico e tutto positivo che si diffonde nella zona ovest di Berlino all'indomani della fine della guerra:

Ein hohes Maß an Idealismus und ein an Naivität grenzendes Vertrauen in die Zukunft prägten allenthalben die Stimmung. Der Lebensmittelpunkt derjenigen, die sich jetzt am Kurfürstendamm engagierten und sein Nachkriegs-Image prägten, hatte sich schon in der Vorkriegszeit rund um diese Gegend konzentriert. Sie waren als »Swing-Kids« bereits Stammgäste im »Delphi-Palast« oder im »Café Leon« am Lehniner Platz gewesen. Die Welt, von der sich lange Jahre nur träumen durften, wollten sie jetzt am Kurfürstendamm in die Realität umsetzen¹²⁶.

Così *Kurfürstendamm* diventa simbolo dell'ottimismo del dopoguerra. Ed è proprio questo *boulevard* che sarà ancora una volta teatro della nuova 'scena' della *Kleinkunst* berlinese.

L'invito del generale sovietico Bersarin a ricostituire al più presto la vita teatrale nella Berlino del dopoguerra aveva infatti rappresentato un elemento propulsore per il rifiorire delle scene di *Kabarett* anche nella zona ovest della città. Oltre alla rinascita del *Kabarett der Komiker*, nell'immediato dopoguerra sorgono nella zona intorno a *Kurfürstendamm* altri *Kabarett*s.

Spettacoli teatrali, di intrattenimento e di *Kleinkunst* ridanno vitalità all'intera area. Al numero 211 del boulevard si stabilisce il *Roxy-Kabarett*. Nel *Greifi*, nella *Joachimstahlerstraße*, si esibiscono nomi quali Wolfgang Müller, Walter Gross e Wolfgang Neuss, fino agli anni '70 l'esponente più significativo del *Kabarett* nella Berlino occidentale. Per loro Günther Neumann scrive *Kabarettrevues* che riflettono in maniera chiara le posizioni anticomuniste dell'amministrazione insediata nel *Rathaus Schöneberg*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 145.

Nell'estate del 1949 alcuni pittori aprono in una vecchia cantina zigana nella *Nürnbergstraße* un locale, che è “kein Kabarett, kein Tanz-Bar, kein Varieté, sondern ein Treff- und Diskussionsmittelpunkt”¹²⁷ per tutti i tipi di artisti che circolano a Berlino in quegli anni: la *Badewanne*. Si tratta essenzialmente di “eine Rock-’n’-Roll-Bude”, [...], in der unter den ohrenbetäubenden Rhythmen der Johannes-Rediske-Band etwa hundert Tanzpaare die Fläche der Bühne unsicher machten”¹²⁸. Tra una pausa e l'altra, però, vengono presentati anche i numeri di *Kabarett* del pittore Camaro. Definito da Werner Finck senza mezzi termini “ein geborener Ukomiker”¹²⁹, Camaro propone delle serate di “Neosurrealistischer Impotentialismus”¹³⁰: artisticamente poco interessanti, esplicitamente anti-borghesi, in queste serate si propongono letture di testi, discussioni, danze e pantomime, in cui molto è lasciato all'improvvisazione.

Nella *Badewanne*, tuttavia, si ritrovano abitualmente, dopo le serate nella *Tribüne*, un teatro a Charlottenburg, anche tre giovani attori: Klaus Becker, Alexander Welbat e Rolf Ulrich. Ben presto questi artisti cominciano a cercare la propria strada lontano dagli esercizi teatrali e, ispirati da Tucholsky, Kästner, Wehring, Hollaender e Werner Finck, decidono di proporsi, tre volte alla settimana, con i loro numeri di *Kabarett*. Per un pasto e un *cachet* di soli 5 marchi, questo nuovo *ensemble* inizia a presentare i suoi spettacoli davanti ad un pubblico che si riunisce piuttosto per ballare o per discutere e che, a dir il vero, è tutt'altro che interessato ai loro numeri. Non mancano locali né pubblico a *Kurfürstendamm*, ma spazio per questo tipo di spettacoli, proposti da giovani per lo più sconosciuti, non è così facile da trovare nell'immediato dopoguerra.

Certo, nelle prime settimane dopo la capitolazione di Berlino i primi artisti erano riapparsi sulla scena cittadina, e anche ensemble di *Kabarett* avevano iniziato a riaffacciarsi nei locali e nei caffè. Tuttavia la maggior parte di loro

¹²⁷ Citato in Rudolf Hösch, *op. cit.*, p. 168.

¹²⁸ Cfr. Rolf Ulrich, *Es sollte alles ganz anders werden: 40 Jahre Kabarett Die Stachelschweine*, Ullstein Sachbuch, Frankfurt/M.-Berlin 1990, p. 11.

¹²⁹ Werner Finck, *In der Badewanne*, in “Neue Zeitung”, Berlin (West), 22.7.1949, citato in Rudolf Hösch, *op. cit.*, p. 170.

¹³⁰ *Ibidem.*

aveva finito per chiudere per fallimento, borsa nera o strozzinaggio. In particolare a *Kurfürstendamm* la situazione si presentava piuttosto ambigua: da un lato mercato nero, dall'altro boom capitalista caratterizzavano la zona attorno al boulevard.

Questo nuovo ensemble guidato da Rolf Ulrich, tuttavia, riesce a trovare uno spazio proprio nel centro più dinamico di Berlino e, nell'ottobre del 1949, debutta col nome *Die Stachelschweine* nella *Badewanne* col programma '*Alles irrsinnig komisch*'.

Lo spettacolo è breve, è piuttosto un inserto tra i momenti di ballo, e si svolge in un locale buio, in quanto, poiché Berlino è ancora sotto il blocco imposto dall'Unione Sovietica, la *Badewanne* può essere illuminata solo con candele. Tuttavia l'ensemble, a cui si sono uniti nel frattempo Dorle Hintze, Ilse Marggraf, Horst Gabriel e Günther Pfitzmann, si distingue subito per il suo spirito arguto e sottile, e viene apprezzato anche dalla stampa. Il linguaggio penetrante e lo spirito da commedia dei testi di Ulrich trovarono ben presto estimatori, temi politici veri e propri rimangono, tuttavia, piuttosto negletti. L'autunno del 1949 è tempo di elezioni per il *Bundestag*. Konrad Adenauer vince e forma il suo governo. Gli *Stachelschweine*, però, si muovono ancora con timidezza nella scena politica e si collocano sin dalla loro costituzione come "Literarisches Kabarett".

Scoperto ben presto che il proprietario della *Badewanne* ha un parente che gestisce un ristorante proprio nella centrale e gaudente *Kurfürstendamm*, gli *Stachelschweine* si trasferiscono nel marzo del 1950 nel *Bürgerkeller*, dove trovano condizioni artistiche più adeguate: finalmente possono esibirsi su un vero palcoscenico, con un sipario, impianto luci, impianto di registrazione e due guardaroba.

Nell'ombelico della Berlino mondana degli anni cinquanta l'ensemble acquista subito maggiore visibilità. Certo, il *Bürgerkeller* è un locale piuttosto malmesso, ma il grande fermento del *Kurfürstendamm* offre una vetrina unica nella Berlino di quegli anni. Ed ecco che l'ensemble, che pure richiede come obolo d'ingresso un semplice bottone da staccare dal cappotto o dalla giacca e da consegnare alla cassa ("pro Kopf ein'Knopp"), non si

lascia sfuggire l'importanza strategica del boulevard e, per farsi pubblicità, organizza una sfilata danzante in pigiama, al motto: "Auffallen!!! – Auffallen um jeden Preis!"¹³¹.

Nel *Bürgerkeller* gli *Stachelschweine* presentano il loro primo lungo programma, "Alles neu macht der...". Ora non riempiono più con i loro numeri le pause di musica da ballo, ma dominano il palco per due ore. E, alla fine della performance, lasciano la parola al pubblico: chi vuole, dopo aver fatto suonare una campana, può recitare o improvvisare qualcosa. È in questo modo che all'ensemble si unisce Jo Herbst, che sarà uno dei suoi cabarettisti migliori.

Nel 1950, con i programmi '*Es war so schön, privat zu sein*' e '*Treffpunkt Fatale Mitte*' gli *Stachelschweine* si istituiscono ufficialmente sulla scena berlinese di *Kleinkunst* e iniziano a proporre spettacoli nuovi ogni cinque o sei settimane. Nonostante il successo, tuttavia, l'ensemble si divide: Inge Wolffberg, Jo Herbst, Kluas Becker, Joachim Teege, Ronald Rochow e Rolf Ulrich restano nel *Bürgerkeller*, gli altri tornano nella *Badewanne*, dove avranno vita breve. Anche dal *Bürgerkeller*, tuttavia, gli *Stachelschweine* dovranno presto andar via: dopo il crollo del soffitto un'ordinanza della polizia chiude il locale. La ricerca di una nuova sede dura parecchi mesi, e porta l'ensemble nella *Rankestraße*, una traversa di *Kurfuerstendamm*. Si tratta dell'ex ristorante *Ewige Lampe*, un locale che ha già una tradizione di Kabarett: vent'anni prima Joachim Ringelnatz aveva recitato qui le sue poesie umoristiche, basate su giochi di parole e su doppi sensi¹³²; Werner Kroll aveva proposto le sue parodie. E infatti la stampa scrive: "In der Rankestraße hat Berlin endlich wieder ein richtiges Kabarett"¹³³.

¹³¹ Cfr. Rudolf Hösch, *op. cit.*, p. 176.

¹³² Joachim Ringelnatz, pseudonimo di Hans Gustav Bötticher, è stato uno scrittore, cabarettista e pittore tedesco, noto soprattutto per le sue poesie umoristiche. Dopo aver prestato servizio militare in marina durante la prima guerra mondiale, iniziò a declamare i suoi componimenti satirici nei locali di Berlino. Si tratta di scritti a contenuto polemico e talvolta apertamente sovversivo, in cui spesso compariva come personaggio il marinaio Kuddel Daddeldu, una sorta di *alter ego* antiautoritario e anarchico. Il regime nazista bollò la sua arte come "degenerata".

¹³³ Rolf Ulrich, *op. cit.*, p. 31.

È solo nel 1952, tuttavia, che gli *Stachelschweine* si consacrano come *Kabarett* politico: con la regia di Wolfgang Neuss per i programmi „Festland Berlin“ e „Zwischen Nylon und Chemnitz“ gli *Stachelschweine* diventano – come decreterà la stampa – “eine Stimme Berlins und der Zeit”¹³⁴. Da un *Kabarett* letterario che rappresentava quasi solo *Sketch* era nato infatti, in piena guerra fredda, un vero e proprio *Revuekabarett*, talora aggressivo, e dalla chiara verve politica.

¹³⁴ *Tagesspiegel*, cit. in Rolf Ulrich, *op. cit.*, p. 33.

4.

GLI ANNI 1949-1966.

CORNICE STORICA E SPAZIO DI DECLINAZIONE DI UN PARADIGMA ESTETICO

4.1 Dalla *Blockade* alla fine dell'‘era Adenauer’.

L'arco temporale interessato dal mio studio si estende tra due momenti: il 1949 e il biennio 1965/1966. Il 1949 segna, dopo la crisi di Berlino del 1948, l'apertura di un nuovo sipario storico-politico: si crea ora la bizona, simbolo politico dell'inasprimento delle relazioni tra i due blocchi, e ad occidente, con il primo governo federale, ha inizio quella che viene chiamata l'era Adenauer. Anche il biennio 1965/1966 rappresenta un *turning point* sotto il profilo storico-politico, uno dei momenti di maggior cristallizzazione degli scenari politici della guerra fredda, tanto nel macrocontesto delle relazioni tra Stati quanto nel microcontesto della Germania. Il 1965, in particolare, è un momento quasi simbolico per la Germania: mentre ad Ovest si tengono le elezioni per il Bundestag, pochi mesi dopo il *Kahlschlagplenum* segna un giro di vite cruciale per gli intellettuali della RDT.

Queste due date rappresentano momenti significativi anche per il *Kabarett*, in particolare berlinese. Se il 1949 è il momento in cui sulle scene di Berlino Ovest si affaccia quello che sarà il suo più grande *Kabarett* da palcoscenico, gli *Stachelschweine*¹³⁵, nella metà degli anni Sessanta possiamo individuare

¹³⁵ Con l'espressione ‘*Kabarett* da palcoscenico’ indico nel mio lavoro esplicitamente le *performances* non televisive e non radiofoniche del *Kabarett*. Tale distinzione non è esclusivamente formale, in quanto permette di distinguere un ensemble come gli *Stachelschweine* dagli *Insulaner*, il *Kabarett* della stazione radiofonica del settore

una sorta di svolta nella produzione dei due *ensembles* oggetto di indagine (la *Distel* e gli *Stachelschweine*), un momento che inizia a delinearsi già con la costruzione del muro e che segna a grandi linee il declino di una fase dal carattere più nettamente satirico-politico e un incedere su forme di *Kabarett* di intrattenimento.

La fondazione, nel 1949, dei due Stati tedeschi rappresenta un momento di cruciale della guerra fredda. Ora, infatti, una cornice politica già rigida, che pochi anni prima Winston Churchill aveva dipinto con la metafora della ‘cortina di ferro’¹³⁶, riceve una sorta di suggello istituzionale.

Gli anni 1948/49 segnano dunque, nel dopoguerra tedesco, una cesura storica rilevante e un momento in cui la polarizzazione tra alleati occidentali e Mosca subisce un ulteriore inasprimento.

Questo irrigidimento dei rapporti internazionali, che aveva avuto tra gli elementi propulsori l’arginamento del comunismo – secondo la prospettiva esposta nella primavera del 1947 attraverso la dottrina Truman – diviene ancora più chiaro nell’estate del 1948 quando, con l’adesione della Germania Ovest al piano Marshall, viene suggellata la sua vicinanza anche economica alla linea americana.

La richiesta presentata dal governo militare sovietico nel marzo del 1948, in occasione di una seduta del Consiglio di Controllo, di ricevere un rapporto dettagliato di tutti i trattati conclusi nella Germania Ovest dalla fine del conflitto in poi, viene percepita dagli alleati occidentali come un atto di forza e pertanto respinta. Dieci giorni più tardi i russi iniziano ad intensificare i controlli nei posti di blocco a Berlino. Obiettivo è mandar via gli americani

americano (la RIAS, *Rundfunk im amerikanischen Sektor*), che ha successo anche nella zona est della città. Molto più interessanti risultano, a mio parere, gli aspetti sostanziali di questa focalizzazione. Qui si apre, come vedremo, una possibilità di lettura di elementi legati all’utilizzo dello spazio scenico e all’interazione col pubblico. Soprattutto, però, questa definizione invita a superare un approccio di lettura esclusivamente testuale di un genere che è, di fatto, performativo. Guardare ad una performance di cabaret aprendosi all’esperienza visuale dello spettatore e alle molteplici declinazioni legate alla messa in scena permette dunque di allargare l’oggetto d’indagine alle componenti del contesto storico e della cornice performativa di un programma, rendendo a mio parere giustizia ad un genere che – di fatto – non è nato per una ricezione esclusivamente testuale.

¹³⁶ È lo storico discorso del 5 marzo 1946 al Westminster College di Fulton, nel Missouri, in cui Churchill coniò l’espressione “cortina di ferro”, calata – a suo dire – “dal Baltico a Trieste”.

dalla città, prima che il piano Marshall venga effettivamente attuato. La risposta americana è strategica. In poco tempo Truman firma una legge che prevede la possibilità di fornire aiuti economici ai paesi stranieri e, poco dopo, viene istituita la CEE. Durante la Conferenza dei sei Paesi (Francia, Gran Bretagna, Usa e gli Stati del Benelux), svoltasi a Londra dal 20 aprile al 2 giugno di quell'anno, viene preannunciata una nuova costituzione per la Germania Ovest.

Il 18 giugno del 1948 gli alleati occidentali proclamano la riforma monetaria per le proprie zone di competenza amministrativa, con esclusione di Berlino Ovest. Qui, appena due giorni prima, i rappresentanti sovietici avevano lasciato il Comando Alleato della città. Nel 1948 il Consiglio di Controllo prima, il Comando Alleato poco dopo, avevano visto i russi ritirarsi dall'amministrazione comune sia della Germania sia di Berlino. La riforma monetaria occidentale viene percepita da Mosca come un attacco capitalista teso ad estremizzare la divisione della Germania¹³⁷. Il 23 giugno, dunque, l'amministrazione sovietica a Berlino annuncia una sua riforma monetaria, che prevede l'introduzione della *Ost-Mark* in tutta la città. La percezione dell'intero territorio di quella che i russi chiamano *Groß-Berlin* come parte della zona di amministrazione sovietica viene, in questo modo, esplicitata.

Immediata è la risposta occidentale che, attraverso l'introduzione della DM (*Deutsche Mark*), rivendica a sé la competenza politico-amministrativa di Berlino Ovest. Lo stesso giorno l'Unione Sovietica blocca tutte le linee di comunicazione tra Berlino Ovest e la Germania occidentale. Con notevole prontezza gli alleati occidentali organizzano un ponte aereo che permetta di rifornire la città isolata. La progettualità politica di questo ponte aereo avrà ripercussioni per l'intero periodo della guerra fredda. Di fronte all'urgenza del caso, infatti, il generale americano Lucius Clay presenta al Ministero della Guerra un'analisi molto lucida, in cui delinea il controllo su Berlino come un atto di forte simbologia politica nell'ottica della vittoria sul

¹³⁷ Per questa lettura della prospettiva russa cfr., tra gli altri, Wilhelm Treue, *Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 2, VI Auflage, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Kröner Verlages, Stuttgart, für Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1990, p. 908-917.

comunismo: “Wenn Berlin fällt, folgt Deutschland als nächstes” – sostiene Clay. E ancora: “Wenn wir beabsichtigen, Deutschland gegen den Kommunismus zu halten, dürfen wir uns nicht von der Stelle rühren. [...] Wenn wir fortgehen, gefährden wir unsere europäische Position. [...] Ich glaube, die Zukunft der Demokratie verlangt, daß wir bleiben”¹³⁸.

Questa lettura si rivelerà di grande acume politico e di determinante lucidità storica. Grazie al ponte aereo, infatti, l’immagine degli alleati occidentali, americani in primo luogo, risulterà – agli occhi dei tedeschi – fortemente rivalutata. Da questo momento in poi l’adesione ideale e politica della Germania ovest agli Usa non sarà più messa in questione¹³⁹. Poco dopo verrà preparato il terreno per dare vita ad uno stato tedesco occidentale: il *Parlamentarischer Rat*, costituito dai rappresentanti dei gruppi parlamentari dei diversi *Länder* e istituito su decisione degli alleati nella prospettiva di rimettere i tedeschi in grado di gestire uno stato politicamente autonomo, elegge Konrad Adenauer come proprio presidente e inizia i lavori per un *Grundgesetz*. Concepita come provvisoria, in attesa della riunificazione tedesca, la Legge Fondamentale della RFT entrerà in vigore nel maggio del 1949. Nell’aprile di quell’anno, pochi giorni dopo l’istituzione della NATO, era stato dichiarato lo stato d’occupazione per la Germania occidentale. Questo status, che sarà attivo fino al 1955 conferma, pur nella prospettiva dell’autonomia tedesca, il potere supremo nelle mani degli alleati. Se dunque il regime militare viene ora abolito, il controllo della Germania rimane nelle mani degli Alti Commissari delle tre nazioni occidentali occupanti, affiancati da tre comandanti militari in capo.

Nella zona di occupazione sovietica, parallelamente, si rafforza in questi anni il legame con Mosca. L’operazione di stalinizzazione non aveva coinvolto solo partiti (come testimonia la fusione, nel 1946, dei comunisti della KPD con i socialisti della SPD nella SED, il Partito Socialista Unificato Tedesco),

¹³⁸ Citato in *Ibidem*, p. 915.

¹³⁹ Ulteriore suggello di questa adesione sarà l’ingresso della RFT, nel 1955, nell’alleanza del Patto Atlantico.

ma anche dinamiche sociali, in linea con l'obiettivo di integrare la Germania Est nel blocco orientale sotto il piano politico, economico e militare.

Anche la politica sovietica tende dunque ad inasprire quella polarizzazione ideologica che trova espressione nelle metafore della 'guerra fredda'. La I Conferenza della SED, svoltasi nel gennaio del 1949, segna un momento fondamentale nella prospettiva della fondazione della RDT: con il motto "Entwickelt die SED zur Partei neuen Typus" viene qui infatti definita una ristrutturazione del partito, da semplice partito di massa a partito marcatamente filo-bolscevico. Con questa operazione si pone – di fatto – fine alla linea antifascista-democratica, escludendo la possibilità di uno sviluppo autonomo della zona di occupazione sovietica, che acquista sempre più i contorni di 'strumento armato' nel contesto della guerra fredda.

Toccherà infatti alla SED denunciare il giorno dell'istituzione del parlamento tedesco occidentale come 'giornata nazionale della vergogna'. Contemporaneamente il 7 ottobre del 1949 la Camera del Popolo, riunita sotto la Presidenza di Wilhelm Pieck, si costituisce come unico legittimo rappresentante del popolo tedesco. L'istituzione di questa *Provisorische Volkskammer der Deutschen Demokratischen Republik* segna la fondazione della RDT. Questa Camera del Popolo redigerà inoltre una costituzione che, a differenza del *Grundgesetz*, verrà dichiarata valida per l'intero territorio tedesco.

La Camera del Popolo e quella dei *Länder* eleggono Wilhelm Pieck Presidente dalla RDT. Otto Grotewohl viene confermato Presidente dei Ministri, Walter Ulbricht è eletto suo vicario. A rafforzare questo legame, il 15 ottobre del 1949 si svolge un incontro diplomatico tra rappresentanti dell'Unione Sovietica e della RDT. Un mese dopo, Mosca affida al governo provvisorio tedesco le funzioni amministrative, che fino a quel momento erano affidate alla SMAD, pur mantenendovi la supervisione. Al posto dell'amministrazione militare sovietica subentra, dunque, una Commissione di Controllo Sovietica.

Adenauer si affretta a dichiarare illegittimo uno Stato il cui governo non si è costituito in seguito ad elezioni popolari. La RDT è chiaramente percepita

come Stato satellite dell'Unione Sovietica la quale, di fatto, le concederà la sovranità solo nel 1954.

Luogo in cui questa divisione politica ed economica acquista maggiore visibilità è, ovviamente, Berlino. Qui, in breve tempo, queste tensioni si esasperano nell'irrigidimento dei posti di blocco. Così l'amministrazione autonoma del settore est della città, istituita dopo il ritiro dei rappresentanti sovietici dal Comando Alleato di Berlino nel novembre del 1948, finisce per declinare le tensioni della guerra fredda nell'inasprimento delle forme di controllo spaziale e sociale. I posti di blocco, queste atopie, non-luoghi, o meglio, spazi di sospensione del diritto di libero movimento, finiscono per segnare indelebilmente la percezione della città. Nel corso del 1949 il libero passaggio di persone e merci tra le due zone della città subirà una decisiva limitazione. A Berlino il muro sarebbe stato costruito più di dieci anni dopo, ma le dinamiche di controllo e filtro dei flussi degli abitanti nei posti di blocco, e quelle di disconnessione del territorio della città con la creazione di un'enclave, come avviene durante il blocco delle vie terrestri e fluviali per il trasporto di persone e merci, innescano – già a cavallo tra il 1948 e il 1949 – meccanismi di 'governo' socio-spaziale¹⁴⁰.

In questi anni, parallelamente alla creazione di due sistemi statali differenti, è proprio la percezione dello spazio urbano a polarizzarsi. Il senso di appartenenza alla città viene disciplinata da meccanismi di adesione politica e ideologica, l'utilizzo dei suoi luoghi amputato.

Anche la metà degli anni Sessanta rappresenta una fase di passaggio significativa per le due Germanie.

Nella RFT il 1965 è l'anno delle elezioni, che segnano anche simbolicamente la fine dell'era Adenauer, e determinano il passaggio da un governo marcatamente liberale alla prima grande coalizione tedesca. In realtà Adenauer si era ritirato dall'incarico di cancelliere già nell'ottobre del 1963, lasciando spazio a Ludwig Erhard, suo Ministro dell'Economia. I tre anni di

¹⁴⁰ Una disamina attenta delle dinamiche di controllo legate alla gestione dello spazio, sebbene ambientata in altri luoghi, è quella proposta in Vincenzo Binetti, *Città nomadi. Esodo e autonomia nella metropoli contemporanea*, ombre corte, Verona 2008.

cancellierato di quest'ultimo, tuttavia, si contraddistinguono come un periodo deludente sia dal punto di vista interno sia nelle relazioni con il blocco sovietico. Se il cancellierato di Adenauer, durato ben quattordici anni, si segnala per il forte tentativo di stabilire un dialogo con Mosca, con l'obiettivo di porre fine alla politica di forza, quello di Erhard si distingue invece per debolezza e rigidità politica. Forti contestazioni interne provoca la sua nota di pace pronunciata nel marzo del 1966, in cui Erhard lancia al blocco sovietico una proposta di disarmo e di rinuncia all'uso delle armi. Anche la sua adesione alla prima proposta di un lasciapassare per le zone di Berlino e l'invito alla normalizzazione dei rapporti con la Polonia attraverso il riconoscimento della linea Oder-Neiße non raccolgono consensi. Nell'aprile del 1966 CDU/CSU, SPD e FDP rifiutano ancora una volta di riconoscere la RDT e si dichiarano non disposte ad accettare l'idea sovietica di una confederazione tra i due Stati tedeschi. Un rifiuto viene esplicitato anche rispetto all'ipotesi – in realtà non affatto presente sul piano delle trattative – di una rappresentanza esclusiva dei tedeschi da parte della Germania est. Un irrigidimento, questo, decisamente inutile, soprattutto rispetto all'apertura tentata da Adenauer. D'altronde quello della rappresentanza esclusiva dei tedeschi era un principio da sempre affermato da Bonn, che continuava a contrastare la presenza a Mosca di due ambasciate, una della Germania occidentale e una di quella orientale, e che dal 1957, aderendo alla 'dottrina Hallstein', considerava un atto di ostilità ogni eventuale apertura di relazioni diplomatiche con la RDT da parte di altri Paesi.

Anche dal punto di vista economico vi è una contingenza poco positiva. Dopo il periodo di rilancio economico che aveva caratterizzato l'era Adenauer, nel 1966 la Germania occidentale vive una fase di ristagno, con aumento dei prezzi e della disoccupazione.

Sfiduciato Erhardt, si aprirà dunque lo spazio alla prima grande coalizione tedesca. Se finora tutti i governi tra il 1949 e il 1966 erano stati guidati dalla CDU/CSU, o da sola o in coalizione con i liberali della FDP, ora i due

principali partiti, la CDU/CSU e la SPD fanno fronte comune. Cancelliere, fino al 1969, sarà Georg Kiesinger.

Anche sul fronte orientale ci troviamo di fronte ad una sorta di passaggio di consegne.

Il VI Congresso della SED, nel gennaio del 1963, si svolge nel segno del consolidamento del sistema e del rafforzamento dell'assolutismo di Ulbricht. Questi è infatti attorniato da una squadra devota, politicamente affidabile, sostenuta a sua volta da personale competente. La capacità politica e dirigenziale di Ulbricht è dunque indiscussa e, anche dal punto di vista della pianificazione economica della Germania Est, si muove sempre a più stretto contatto con le linee-guida sovietiche.

Grazie ad Ulbricht il ruolo della RDT come stato satellite di Mosca si rafforza sia per affidabilità politica sia per peso economico e militare.

Se la caduta di Krusciov, nel mese di ottobre del 1964, aveva portato in tutti i paesi del patto di Varsavia, compresa la RDT, insicurezza e instabilità, già nel giugno del 1965 l'Unione Sovietica stringe un patto di assistenza e di amicizia con la RDT (*Vertrag über Freundschaft, gegenseitigen Beistand und Zusammenarbeit zwischen der DDR und der UdSSR*), che ufficializza il riconoscimento dello Stato tedesco orientale da parte dell'Unione Sovietica, e stabilisce le basi per una nuova fase della politica tedesca nei confronti della grande coalizione di Bonn.

A segnare questi anni, tuttavia, sono soprattutto la II Conferenza di Bitterfeld e l'XI plenum del ZK della SED, che avranno ripercussioni notevoli sulla produzione culturale nella RDT. Quest'ultimo, in particolare, segna un irrigidimento del *Politbüro* nei confronti di giovani ed intellettuali e un ritorno ai metodi staliniani.

In occasione della II Conferenza di Bitterfeld, svoltasi nell'aprile 1964, la decentralizzazione dell'economia e una politica più liberale nei confronti dei giovani vengono affiancati dalla richiesta fatta agli artisti di prendere parte attiva alla costruzione del socialismo, di produrre un'arte critica, che solleciti a pensare. In questa occasione viene indicato come compito degli artisti una adesione totale, sincera, alla causa socialista, nella convinzione del contributo

indispensabile della cultura per la battaglia ideologica con quella che viene definita la cultura dell'antiumanesimo. Viene pertanto incentivato lo sviluppo di una cultura nazionale socialista, di cui l'artista debba essere un precursore¹⁴¹.

Un giro di vite si ha inoltre con l'XI plenum del ZK della SED, noto come *Kahlschlagplenum* (il Plenum dell'azzeramento), che viene dedicato quasi interamente alle questioni di politica culturale. Obiettivo di questa seduta è quello di sgomberare la produzione artistica da tendenze potenzialmente pericolose per la costruzione del socialismo. Sono, queste, le tendenze liberali, tacciate di modernismo e definite nichilistiche e anarcoidi. Autori, gente di teatro, interpreti ed esponenti della musica giovanile, e operatori del cinema vengono accusati di non contribuire alla diffusione dell'ottimismo tra le masse e di alimentare piuttosto lo scetticismo, definito come arma ideologica nelle mani del nemico. Questo plenum suscita enormi controversie tra gli artisti e una notevole perdita di fiducia nei confronti del partito. Il dibattito sulla funzione della poesia, apertosi l'anno dopo in seguito alla pubblicazione del volume *In diesem besseren Land*, curato da Adolf Endler e Karl Mikel, dice il tentativo di molti autori di ritagliare nella produzione lirica uno spazio per la dimensione dell'io, affrancandola dalla produzione incancrenita e asettica dettata dal partito.

Il *Kahlschlagplenum* conferma e rafforza il corso repressivo dettato già della prima conferenza di Bitterfeld. Durante il plenum le critiche avanzate agli artisti e alle loro opere – critiche che erano sfociate negli ultimi mesi dell'anno in una vera campagna diffamatoria contro alcuni intellettuali – diventano condanne irrevocabili. Principali vittime sono proprio i giovani e gli intellettuali, quelle categorie che guardano spesso con occhio critico ai problemi e alle difficoltà della società nella Repubblica Democratica Tedesca, sottolineando difetti ed errori del partito. Tra i casi più eclatanti di questo allontanarsi dai propositi di democratizzazione e del ritorno a metodi

¹⁴¹ Per i testi e i contenuti di questa conferenza cfr. *Zweite Bitterfelder Konferenz. Protokoll von der. Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und des Ministeriums für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz*, Dietz, Berlin (Ost) 1964

staliniani vi è quello di Wolf Biermann, al quale proprio in quell'anno vengono vietate esibizioni pubbliche. Nel corso del plenum Erich Honecker, diventato segretario per la sicurezza del Comitato Centrale, accusa Stefan Heym per aver messo in dubbio il primato del ruolo del partito e Robert Havemann per aver proposto di dare spazio, nel governo socialista, all'opposizione parlamentare.

I dirigenti politici si rendono infatti conto che la destalinizzazione avrebbe messo a rischio il ruolo-guida del partito e favorito l'emergere di voci critiche nei confronti della SED e del suo socialismo.

Il 1966 vede inoltre una sostanziale rinuncia al nuovo sistema economico – il NÖS – avviato tre anni prima nella prospettiva di decentramento delle decisioni economiche e di aperta concorrenza all'occidente. Il piano economico, d'altronde, aveva già trovato ostacoli nelle contrapposizioni interne tra pianificazione centrale e le sue realizzazioni locali.

Di fatto, tuttavia, la riforma economica e la democratizzazione della struttura sociale avrebbero richiesto un rinnovamento totale del sistema. Pertanto, mentre in occasione della II Conferenza di Bitterfeld dell'aprile del 1964 Ulbricht aveva sottolineato il ruolo degli intellettuali come diffusori della cultura nazionale socialista anche fuori dai confini della RDT, alla fine del 1965 i vertici della SED condannano apertamente molti di loro. Impegnandosi per la produzione di questa nuova cultura socialista, essi non avevano infatti risparmiato critiche al sistema, diventando catalizzatori di vivaci discussioni. Le censure e i divieti del 1965 hanno un effetto particolarmente devastante sul rapporto tra la SED e gli intellettuali, poiché la rinnovata fiducia che questi nutrivano nei confronti del partito era strettamente legata alle speranze di democratizzazione deluse dalle decisioni del plenum.

In seguito al *Kahlschlagplenum* viene istituito, verso la fine del 1966, il *Verband der Theaterschaffende*, con l'obiettivo di migliorare il percorso di educazione degli artisti ai valori del socialismo, organizzando e promuovendo la formazione professionale degli operatori culturali nel settore del teatro. Il carattere di istituzione organica al sistema del *Verband*

der Theaterschaffende è dichiarato già durante il congresso costitutivo. In questa occasione Kurt Hager, direttore della Commissione Ideologica del Politbüro, lo definisce come organo della “freiwilligen Selbstkontrolle”, ovvero dell’autocontrollo volontario degli artisti, i cui lavori sarebbero dovuti essere inquadrati esclusivamente nel progetto della realizzazione del socialismo su terra tedesca.

4.2 Dal Cabaret al Kabarett

4.2.1 Figlio di una musa cangiante

In un saggio pubblicato all’indomani del simposio della *Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst*, svoltosi a Berlino nel 1995, Reinhard Hippen¹⁴² delinea un profilo del *Kabarett* che sembra rispecchiare in modo quasi fedele caratteri e origini di un genere le cui radici si rintracciano nell’antica Roma e che Quintiliano definiva, con orgoglio, un genere tutto latino: la satira¹⁴³. Già prima del XIX secolo, ricorda Hippen, il termine *Kabarett* indicava in Francia un’osteria in cui il cibo era servito in piatti di porcellana ‘a scomparti’, qualcosa di simile ad antipastiere, con al centro una ciotola per la salsina. Questi locali ospitavano spettacoli di intrattenimento, in particolar recitazione di *Lieder*, e questo ne costituiva un aspetto talmente

¹⁴² Reinhard Hippen era un grafico che coltivava un grande interesse per il *Kabarett*. Organizzando la sua biblioteca e il suo archivio privato, Hippen ha istituito nel 1961 il *Kabarettarchiv* di Magonza, tutt’oggi archivio ufficiale del *Kabarett* in Germania. Dal 2004 l’archivio ha aperto una sede a Bernburg an der Saale, convogliando lì gran parte del materiale degli ensemble che hanno operato nella RDT. Il saggio a cui qui si fa riferimento è *Kabarett – die universale Mischform*, in Wolfgang Jansen (hrsg.), *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte, Ästhetik, Ökonomie*, Weidler Buchverlag, Berlin 1995, pp. 67-77. Cfr. a proposito anche Bryant T. Van Sweringen, *Die Etymologie und der Ursprung des Kabaretts*, in Id., *Kabarettisten an der Front des Kalten Krieges: Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des Radios im amerikanischen Sektor Berlins (RIAS)*, aus dem Englisch von Regine Schulze-Van Sweingen, Wiss.-Verlag Rothe, Passau 1989 (dissertazione pubblicata in inglese nel 1986), pp. 31-33.

¹⁴³ Si tratta del X libro dell’*Institutio oratoria*, in cui Quintiliano afferma: “Satura quidem tota nostra est”, per indicare un genere propriamente latino, totalmente autonomo rispetto ai modelli greci.

caratterizzante che, per sineddoche, il termine *Kabarett* è poi entrato nell'uso per denominare la *performance* in sé, l'*ensemble* che la mette in scena, e infine la forma di spettacolo *tout court*. *Cabaret*, nella variante grafica francese, è inoltre il nome del primo locale di *Kleinkunst*¹⁴⁴ aperto a Parigi nel 1881 in cui trovavano spazio *chansons*, *sketches*, poesie, danze grottesche e altre forme, che si susseguivano diverse come pietanze, collegate da un *conférencier*, un presentatore di varietà, “die Sosse der Speisekarte”¹⁴⁵.

Hippen osserva, inoltre, che ancora nel 1995 sul *menu* di alcuni locali compare il termine *Cabaret-Platte*.

Questa nota rievoca inevitabilmente l'origine latina del termine ‘satira’, che Varrone riconduceva alla *satura lanx*, un piatto che accostava primizie di vario tipo. Un rimando, questo, che si rivela interessante se associato non semplicemente alla sfera semantica del cibo, quanto piuttosto alla caratteristica ‘variegata’ di queste pietanze, non organizzate secondo ingredienti o ricette, ma ‘aperte’ a innumerevoli combinazioni e accostamenti.

La satira latina è infatti un genere eclettico, refrattario a rigide codificazioni sia di stile sia di contenuto. Nelle forme la satira attinge – ‘parassita’ – ad altri generi, facendo della malleabilità la sua forza comunicativa; nei temi spazia da oggetti letterari ad argomenti di natura sociale e politica.

Una forma mista, anzi, “die universale Mischform” è la definizione di *Kabarett* (nella variante ortografica tedesca) data da Hippen, apparentemente sul modello della satira latina, ad un'espressione artistica in cui confluiscono le forme del teatro, della letteratura, della musica e della danza. Una

¹⁴⁴ Per *Kleinkunst* si intende una *performance* che richiede – rispetto al teatro – un impiego ristretto di attrezzature, oggetti di scena, dello spazio scenico stesso e del numero di artisti impiegati. Accanto al *cabaret*, di cui è comunemente utilizzato come sinonimo, il termine *Kleinkunst* comprende, tra l'altro, giocoleria, spettacoli di magia, teatro di burattini e marionette, pantomime, ed altre forme, tutte accomunate dall'atmosfera intima e raccolta che viene instaurata col pubblico nei contesti performativi dei piccoli palcoscenici. Per una breve definizione, si veda la voce ‘Kleinkunst’ in *Metzler Kabarett Lexikon*, hg. v. Klaus Budzinski und Reinhard Hippen, in *Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, pp. 192-193.

¹⁴⁵ Cfr. Reinhard Hippen, *op. cit.*, p. 67.

definizione, questa, che ne racchiude l'aspetto cinetico, performativo, e che rifugge da codificarne i contenuti.

Dal punto di vista etimologico sembra esserci dunque un parallelismo interessante tra satira e *Kabarett*, un parallelismo che ha spesso finito per identificare un genere con una delle sue forme¹⁴⁶. Questa tendenza, accentuatasi nella produzione e nella ricezione del *Kabarett* tedesco nel secondo dopoguerra, ha portato ad un uso quasi sinonimico dei termini 'satira' e '*Kabarett*', ovvero a pensare al *Kabarett* come l'unico strumento della satira¹⁴⁷.

Ancora Hippen, tra l'altro, nel tratteggiare un quadro quanto più esaustivo possibile del *Kabarett*, non fa mai riferimento ad un repertorio prestabilito di temi¹⁴⁸. Piuttosto, egli illustra il caleidoscopio di forme a cui il *Kabarett* attinge, dalla *Chanson* al *Couplet*, dalla *Moritat* all'operetta, al *Song*, la canzone politica inframmezzata da elementi attinti dalla tradizione jazzistica americana. Accanto ai generi testuali Hippen ne descrive anche quelli più propriamente performativi, che egli definisce i metodi del *Kabarett* (la *Travestie*, la parodia, la caricatura, lo smascheramento), fino a delineare i mezzi tipici del *Witz* cabarettistico (l'inganno, l'omissione, l'astrazione e i giochi di parole).

Tutti questi elementi fanno del *Kabarett* non il figlio della decima o dell'undicesima musa, come talora si afferma – facendo riferimento alla tradizione della *Fastnacht* tedesca e al numero undici, il numero dei folli¹⁴⁹.

¹⁴⁶ In realtà, si tratta di *una* delle forme in cui si esprime la satira: "Kabarett ist szenische Darstellung von Satire. Satire ist die artistische Ausformung von Kritik" – afferma il cabarettista Werner Schneyder. Citato in Klaus Budzinski/Reinhard Hippen (hgg.), *op. cit.*, p.11.

¹⁴⁷ Come si vedrà in seguito, soprattutto negli anni Cinquanta il dibattito sul *Kabarett* finirà per sovrapporsi a quello sulla satira.

¹⁴⁸ Reinhard Hippen specifica infatti: "Über die inhaltliche Beschaffenheit des Geschehens sagt der Begriff nicht aus. [...] [I]n einem Kabarettprogramm werden immer mehrere, ganz unterschiedliche Themen angesprochen". *Ibidem*, p. 67.

¹⁴⁹ Su quale musa sia la madre del *Kabarett*, in realtà, non vi è un'opinione concorde. Si tratta, d'altronde, di un'attribuzione fatta a posteriori in riferimento alla tradizione classica che individuava nove muse per altrettante arti. Non essendo qui rappresentato, il *Kabarett* viene pertanto indicato talora come figlio di una decima, talora – con riferimento al valore simbolico del numero 11 nella cultura tedesca – di un'undicesima musa. Anche le antologie e in generale alcuni scritti sul *Kabarett* non ne danno una definizione concorde. Si veda a proposito la collana *Die zehnte Muse*, nata all'inizio del XIX secolo e curata da Maximilian

Piuttosto, il *Kabarett* va ricondotto a quella che Hippen giustamente chiama la “Multi-Muse”¹⁵⁰, una musa variegata, molteplice, e si caratterizza dunque come “eine Sammelstelle, wo sich alle Musen zusammenfinden und ihre Künste austauschen können”¹⁵¹.

Ispirato da questi piatti variegati che avevano dato il nome ad un genere così fecondo, nel 1953 Willy Schaeffers, direttore del *KaDeKo*, intitola *Bunte Platte*¹⁵² un’antologia di testi di *Kabarett*. Obiettivo della raccolta, indica nella prefazione, è suscitare riso e riflessione insieme, ispirare “lautes ebenso wie nach innen gekehrtes Lachen, heitere und ernsthafte Nachdenklichkeit, beflügelten Sinn und nachdenklichen Geflüster”¹⁵³.

Far riflettere ridendo, dunque. È possibile individuare queste come componenti caratterizzanti del *Kabarett*? Ancora un passo indietro: *Kabarett* è semplicemente la variante tedesca del francese *cabaret*? Possono davvero essere rintracciate motivazioni storiche ed estetiche che distinguono queste due forme?

Bern per la berlinese Otto Elsner, che raccoglie vari testi di *Kabarett*. Nel 1982, invece, esce per Henschelverlag il volume *Die zehnte Muse. Kabarettisten erzählen*, curato da Frauke Deißner-Jensen, che ricostruisce la storia del *Kabarett* tedesco dai suoi esordi alla fine degli anni settanta, servendosi di testimonianze, testi e materiale fotografico. Nel 1993 Volker Kühn, autore e regista di *Kabarett*, pubblica una storia illustrata dal titolo *Die zehnte Muse: 111 Jahre Kabarett* (edito da Egmont vgs Verlagsgesellschaft, Köln). “[Das] fröhliche Kind einer elften Muse, die es in losen Liebschaften mit dem Theater, dem Variété, der politischen Tribüne gezeugt hat” sarebbe, invece, la definizione data al *Kabarett* da Friedrich Hollaender, come riportano Walter Rösler e Rainer Otto nella loro *Kabarettgeschichte*, edita da Henschelverlag, Berlin (Ost) nel 1977 (p. 99). Lo studioso Alan Lareau, infine, fa riferimento ad una serie di spartiti musicali pubblicata dal 1919 col titolo *Die elfte Muse: Eine Sammlung moderner Kabarett- und Vortragslieder*. Cfr. Alan Lareau, *Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der „Bunten Platte“*, in Joanne Maria Mc Nally, Peter Sprengel (hg.), *Hundert Jahre Kabarett: zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 12-28, qui p. 14.

¹⁵⁰ Reinhard Hippen, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵¹ Alan Lareau, *op. cit.*, p. 14, nota 9.

¹⁵² Cfr. Willy Schaeffers (hg.), *Bunte Platte. Ein Vortragsbuh für Jedermann*, Ernst Staneck, Berlin (West) 1953.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 7

4.2.2 Proscenio

Per *cabaret*, il genere nato in Francia nella seconda metà del XIX secolo, si intende, in realtà, il *cabaret artistique*, letteralmente ‘osteria artistica’, termine con cui Rodolphe Salis aveva voluto distinguere un locale come lo *Chat noir* dalle altre osterie parigine, proprio perché qui si svolgevano piccoli spettacoli di *Kleinkunst*¹⁵⁴, spettacoli di intrattenimento, piccole forme artistiche, non legate ad alcuna funzione critico-sociale, né tanto meno politica.

In Germania il *cabaret* approda nel 1901, importato da viaggiatori tedeschi arrivati da Montmartre. Particolare eco si ha a Berlino, dove il barone Ernst von Wolzogen istituisce quello che è noto come il primo *cabaret* tedesco, il *Buntes Brett*, chiamato anche *Überbrettl*, con un chiaro rimando allo *Übermensch* nietzschiano. Già il nome di questo gruppo rileva un elemento interessante: il pubblico a cui esso si rivolge appartiene, in effetti, per lo più ad un contesto colto. Non è un caso che von Wolzogen non utilizzi la forma francese per dar nome a questi spettacoli, ma scelga piuttosto il termine *Brettl*, che in tedesco indica una tavola e che, per estensione, è giunto a designare proprio il palco di *Kabarett*. Obiettivo di Von Wolzogen è, infatti, quello di dare dignità artistica a forme di *Tingeltangel*, tanto che questi spettacoli, a differenza di quelli parigini, non si svolgono nelle osterie ma in vere e proprie sale da teatro, dotate anche della buca per l’orchestra. Oggetto della parodia e della satira di questo *Kabarett* è proprio l’opera contemporanea. La componente letteraria-culturale è, dunque, imprescindibile nel primo *Kabarett* tedesco, tanto che Lisa Appignanesi la considera come suo primo elemento caratteristico¹⁵⁵.

Sin da questo momento si evince come, nel passaggio dal contesto culturale francese a quello tedesco, il *Kabarett* rilegga se stesso: Wolzogen ne tenta

¹⁵⁴ Cfr. la voce *cabaret artistique* in *Metzler Kabarett Lexikon*, op. cit., p. 52.

¹⁵⁵ “Ein Mittel zur Verspottung der anderen Literatur” – chiama la Appignanesi questo primo cabaret tedesco. Cfr. Lisa Appignanesi, *Das Kabarett*, Belser Verlag, Stuttgart 1976, p. 9 (tradotto dalla versione inglese pubblicata da Studio Vista nel 1975).

una nobilitazione letteraria e il *Kabarett*, da momento di intrattenimento diviene una forma di spettacolo più o meno colta. Chiaramente, anche il pubblico a cui si rivolge è profondamente diverso: nella Germania prussiana non vi è la struttura sociale democratica che si riscontra in Francia, e non è un caso che sia proprio un nobile tedesco a intercettare una forma come il *cabaret* francese, che si rivolgeva ad un pubblico più ampio e meno colto, e a tentare un'operazione del tutto artificiale di assimilazione ed impianto nel contesto tedesco.

Già da paio d'anni a Berlino alcuni giovani attori del *Deutsches Theater*, tra cui Max Reinhardt, improvvisavano nel *Café Monopol* numeri satirici. Si facevano chiamare *Die Brille*, e offrivano i loro *sketches* una volta alla settimana. Pochi giorni dopo l'esordio dello *Überbrettel*, gli stessi – col nome *Schall und Rauch* – propongono nel *Künstlerhaus* in *Bellevuestraße*, accanto a parodie musicali, alcune parodie di opere drammatiche. L'esperimento ha talmente tanto successo che il gruppo decide di darvi seguito. Il *Kleines Theater* (*Schall und Rauch*), che può essere considerato il primo *Kabarett* politico-letterario tedesco, andrà in scena per altri due anni.

Nel frattempo il *Kabarett* è arrivato anche a Monaco. Qui si istituisce nel 1903 un *ensemble*, gli *Elf Scharfrichter*, che per repertorio e utilizzo dello spazio scenico, rappresentano l'esempio più vicino al *cabaret* di Montmartre, ma che si caratterizzano subito – a differenza di quest'ultimo – per una maggiore *verve* satirica. Gli *Elf Scharfrichter*, infatti, sono spesso considerati il primo vero *Kabarett* politico tedesco¹⁵⁶.

Nascono in questi anni anche altri *Kabarett*s, che hanno per lo più vita breve, nei quali l'elemento di intrattenimento e di varietà prevale su quello satirico. Dopo la prima guerra mondiale si affacciano sulla scena di *Kabarett* autori come Frank Wedekind, Christian Morgenstern e, nel primo dopoguerra, Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Karl Valentin e Bertolt Brecht.

¹⁵⁶ L'immagine della musa del *Kabarett*, che compare sulle loro prime locandine, è diventata il simbolo del *Kabarett* tedesco.

Questo periodo viene comunemente identificato come la fase del *Kabarett* politico-letterario. Lo *Schall und Rauch*, l'*ensemble* istituito da Max Reinhardt all'inizio del secolo e salito alla ribalta nel 1919 dalla collaborazione del gruppo iniziale con artisti figurativi, attori di teatro e letterati, ne rappresenta forse l'esempio più rilevante. Non solo il nome è un chiaro rimando letterario ("Name ist Schall und Rauch" – aveva scritto Goethe nel *Faust*). Anche la scenografia, che ricostruisce un tempio greco, fornisce elementi indicativi sulla linea di questo *Kabarett*, che si concepisce come uno strumento di parodia letteraria.

Non stupisce, tra l'altro, che queste forme di spettacolo si affermino proprio all'indomani del primo conflitto mondiale. È adesso, infatti, che tra la popolazione cresce la domanda di spettacoli di intrattenimento. Tuttavia, quello che si ricerca è lo svago, non la satira mordente. Solo quando nel 1918, con la caduta del regno di Prussia, vengono abolite in Germania le forme di censura preventiva, si apre la strada ad una satira nei confronti del tempo¹⁵⁷. Si costituiscono vari *ensembles* e – a Berlino – rinasce lo *Schall und Rauch*, che rappresenterà il momento più alto per il *Kabarett* nell'epoca della Repubblica di Weimar. Tentativo di ridare vita all'*ensemble* di sapore letterario fondato da Max Reinhardt nel 1901, questo *Schall und Rauch* può essere considerato il primo *Kabarett* politico-letterario tedesco.

Sempre a Berlino nasce la *Wilde Bühne*, un'altra tribuna per i poeti rientrati dalla guerra. Nella cantina del *Theater des Westens* è una donna, Trude Hesterbergs, ad aprire le quinte di spettacoli dai tratti meno satirici, ma formalmente più variegati. I testi sono scritti da Kurt Tucholsky, ma anche da Joachim Ringelnatz e Bertolt Brecht. È qui, d'altronde, che esordisce un giovane Erich Kästner con lo pseudonimo di Fabian.

Un'altra donna, Rosa Valetti, dà vita in questi anni ad un altro *Kabarett*, il *Größenwahn*. Con Friedrich Hollaender come direttore musicale, questo

¹⁵⁷ Cfr. a questo proposito Frauke Deißner-Jensen (hg.), *op. cit.*, p. 537. Cfr. anche Georg Zivier, Hellmut Kotschenreuther, Volker Ludwig (hgg.), *Kabarett mit K. 70 Jahre große Kleinkunst*, Arno Spitz Verlag, Berlin (West) 1989, pp. 16-17.

ensemble si esibisce nel *Café des Westens*, noto per questo come *Café Größenwahn*.

Negli anni venti il *Kabarett* diventa più aggressivo, pungente, indugia meno in forme di intrattenimento, mentre dedica uno spazio sempre maggiore ai temi politici.

Nel 1924 i viennesi Kurt Robitschek e Paul Morgan ridanno vita, come abbiamo visto, al *Kabarett der Komiker*. Ma è a fine decennio, con la *Katakombe* di Werner Finck, che il *Kabarett* politico-letterario raggiunge il suo *acmé*, diventando l'apoteosi di una satira sottile ma politicamente impegnata contro le forme di estremismo di destra che iniziavano ad affacciarsi.

Con la salita al potere di Hitler molti cabarettisti sono costretti – per ragioni politiche o razziali – all'esilio. Alcuni, come Erika Mann, cercano di dar voce al dissenso dall'estero. Questi tentativi, tuttavia, spesso falliscono, a causa di intoppi burocratici, ma soprattutto per via della stretta aderenza del *Kabarett* all'*hic et nunc* e della sua incapacità di veicolare la stessa *verve* attraverso un'altra lingua¹⁵⁸.

4.2.3 *Cabaret o Kabarett?*

“Ob Cabaret mit C oder Kabarett mit K, der kleine Unterschied ist riesengroß” – scrive Werner Finck nella prefazione alla prima edizione del volume di Lisa Appignanesi¹⁵⁹. E ancora “Nicht nur wie es anfängt ist interessant und schon entscheidend, sondern auch wie es weitergeht”¹⁶⁰.

Questa enorme differenza, tuttavia, viene presentata quasi come un'assioma, e sembra giustificarsi esclusivamente per il dettaglio – certo non del tutto irrilevante – dell'allestimento scenico: se il *cabaret* francese nasce in locali

¹⁵⁸ A queste difficoltà accenna Petra-Maria Einsporn nella sua dissertazione *Juvenal Irrtum. Über die Antinomie der Satire und des politischen Kabarett*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1985. Si vedano in particolare p. 221 e p. 230.

¹⁵⁹ Werner Finck, *Cabaret oder Kabarett – das ist die Frage*, in Lisa Appignanesi, *op. cit.*, pp. 5-8, qui p. 5.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

miseri, stretti, fumosi ma caratterizzati da una nota calda, quasi familiare, in Germania si affaccia per la prima volta a teatro. E questo dato suggerirebbe un'altra differenza tra le due forme: se in Francia si trattava di una rivolta di artisti proletari contro le convenzioni borghesi, declinata nei tratti di una forma d'arte dai toni umoristici, ecco che in Germania il tentativo di Wolzogen partirebbe proprio da una prospettiva opposta, e chiaramente aristocratica: dare dignità letteraria al *Tingeltangel*.

Due anni prima di questo volume della Appignanesi, intanto, era stato pubblicato a Berlino Ovest *Kabarett mit K*, una carrellata di cinquant'anni di *Kabarett* tedesco, corredata da una piccola antologia di testi¹⁶¹.

In esergo compare una dichiarazione programmatica dei curatori del volume: "Der Titel „Kabarett mit K“ verweist auf die besonders im deutschen Sprachgebiet entwickelte Form des politisch-satirischen Kabaretts – im Gegensatz zum Amüsier-Cabaret".

È, questo, il primo esplicito tentativo di rintracciare una distinzione tra *cabaret* e *Kabarett*. Gli autori tracciano, infatti, una storia del *Kabarett* tedesco a partire dal periodo tra le due guerre. La scelta è significativa in quanto, ricollegando l'inizio del *Kabarett*, scritto con il 'K' e la doppia 't', al primo dopoguerra, ne sottolinea la connotazione satirico-politica, e al contempo, la contestualizza, riconducendo la distinzione col *cabaret* francese ad un dato non estetico, ma contenutistico.

Anche lo studioso Bryan T. Van Sweringen attribuisce la politicizzazione del genere al momento in cui il *cabaret* francese approda in terra tedesca e cita a riprova lo studio di Lisa Appignanesi, la quale distingue l'arguzia mordace del *Kabarett* tedesco, che orienta la satira alla realtà socio-politica, dalle forme più flessibili del suo cugino francese, dedite per lo più all'intrattenimento¹⁶². Assumendo una prospettiva critica sulla realtà, il

¹⁶¹ Georg Zivier, Hellmut Kotschenreuther, Volker Ludwig (hgg.), *Kabarett mit K. 50 Jahre große Kleinkunst*, Arno Spitz Verlag, Berlin (West) 1974. Nel 1989 uscirà, sempre per Arno Spitz Verlag, una terza edizione aggiornata, dal titolo *Kabarett mit K. 70 Jahre große Kleinkunst*, che integra anche gli esiti degli anni settanta.

¹⁶² Lisa Appignanesi, *Das Kabarett*, op. cit., p. 52.

Kabarett diventerebbe quindi – scrive Appignanesi – “ein kritisch-reflektierender Spiegel aktueller Ereignisse, Politik und Kultur”¹⁶³.

Questa eco politica si avrà dunque in Germania soprattutto a partire dagli anni venti, con il *Kabarett* politico-letterario della Repubblica di Weimar, e raggiungerà la sua massima espressione con il *Kabarett* satirico-politico del secondo dopoguerra.

La sottodistinzione tra *Kabarett* politico-letterario e *Kabarett* satirico-politico, che attraversa il volume *Kabarett mit K*, era stata canonizzata da Klaus Budzinski in due enciclopedie da lui curate, *Das Kabarett. Hermes Lexikon* (1985) e *Metzler Kabarett Lexikon* (2004).

Nell'introduzione alla prima Budzinski scrive nel 1985:

Das Kabarett als literarische Verklammerung verschiedener Kunstformen [...] existiert erst seit ungefähr unter Jahren, die ersten zwanzig Jahre nur als ‘Cabaret’, die restliche 84 auch und vorzugsweise als ‘Kabarett’. Wenn ein Kabarettlexikon aus dieser Eindeutschung des französischen Urbegriffs die Berechtigung herleitet, sich auf den deutschen Sprachraum zu beschränken, so nicht lexikologischer Mogelei wegen, sondern weil dieses Genre der gesprochenen, gesungenen und gespielten Zeitkritik sich erst im deutschsprachigen Mitteleuropa am reichsten und differenziertesten entfaltet hat. [...] Eindeutiger als die Begriffe ‘Brettel’ und ‘Kleinkunst’ breschreibt der Terminus ‘Kabarett’ das zeitkritisch-politische Element, das [...] in der Darbietung enthalten sein muß [...]. Daraus ergibt sich, zumal für ein Handlexikon, eine Beschränkung auf die wesentlichsten Ausdrucksformen des Kabarets in der Kulturgeschichte Deutschlands, Österreichs und der Schweiz zwischen 1900 und heute.

Operando inoltre una distinzione tra un *politisch-literarisches Kabarett*, del primo dopoguerra, e un *satirisch-politisches Kabarett*, che avrebbe invece dato voce alle istanze politiche e di critica sociale del secondo dopoguerra¹⁶⁴, Budzinski effettua un tentativo di normativizzare queste espressioni del *Kabarett* tedesco secondo categorie formali considerate in termini assoluti, e

¹⁶³ *Ibidem*, p. 12

¹⁶⁴ “Eine neuerliche Konkretisierung erfuhr das zeitkritische Element der Kabarets nach dem Zweiten Weltkrieg, als es in der Abrechnung mit dem Nationalsozialismus und – teilweise – in der Hoffnung auf eine sozialistische Zukunft satirisch eindeutig Stellung bezog”. Cfr. la voce ‘politisch-satirisches Kabarett’ in Klaus Budzinski/Reinhard Hippen (hg.), *op. cit.* pp. 166-167, qui p. 166.

lo fa *ex post*, procedendo a ritroso e cercando, attraverso uno deduttivo, immanente ai testi e alle *performance* di *Kabarett*, di ricondurre il particolare al generale.

Di fatto, tuttavia, quello che davvero distingue il *cabaret* francese dal *Kabarett* tedesco è il pubblico a cui si rivolgono, il contesto in cui si esprimono e acui finiscono per dare espressione. Nella pratica non esiste un *Kabarett* come forma a sé rispetto al *cabaret*, né tanto meno si può considerare il *Kabarett* satirico-politico o il *Kabarett* politico-letterario come strutture che producono forme diverse. Ogni momento, ogni cultura, ogni contesto dà vita all'espressione che gli è più congeniale; in ogni cultura si produce una forma di *cabaret*.

In *Semiothik des Theaters* Erika Fischer-Lichte definisce il teatro come un fenomeno culturale che si declina in modi e livelli differenti in diverse culture. In quanto fenomeno culturale, il teatro produce dei significati, e lo fa attraverso segni. Tuttavia, pur partendo da un codice estetico, il teatro si collocerebbe all'opposto rispetto agli altri fenomeni culturali di natura estetica. Esso, infatti, sarebbe strettamente legato al fattore immanente della messa in scena e, inoltre, non potrebbe prescindere – a differenza di un quadro o di un testo poetico – dalla presenza di uno spettatore. Il teatro si definirebbe dunque attraverso la formula 'A mette in scena X mentre S guarda', e non potrebbe esistere fuori da questa¹⁶⁵.

Se la produzione di un messaggio teatrale non può avvenire senza l'immanenza della presenza di uno spettatore che legga e decodifichi i suoi segni, nel teatro si viene allora a creare un meccanismo di 'raddoppiamento' della cultura. Scrive Fischer-Lichte:

[Das Theater] erzeugt [...] Bedeutung, indem es Zeichen für die von den übrigen kulturellen Systemen hergestellten Zeichen produziert. Es findet also im Theater in gewissem Sinne eine ‚Verdoppelung‘ der Kultur, in

¹⁶⁵ “Theater, reduziert auf seine minimalen Voraussetzungen, bedarf also einer Person A, welche X präsentiert, während S zuschaut”. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters: ein Einführung*, Bd. 1. *Das System der theatralischen Zeichen*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994, p. 16. Questa definizione, come riferisce l'autrice, è di Eric Berntley, *The Life of the Drama*, Methuen & co, London 1965.

der Theater gespielt wird, statt: die vom Theater hervorgebrachten Zeichen denotieren jeweils die von den entsprechenden kulturellen Systemen hergestellten Zeichen. Die theatralischen Zeichen sind daher stets Zeichen von Zeichen. [...] Das Theater reflektiert also die Wirklichkeit seiner Kultur im doppelten Sinne des Wortes: es bildet sie ab und stellt sie in dieser Abbildung vor das nachdenkenden Bewußtsein. [...] Theater kann in diesem Sinne als ein Akt sowohl der Selbstdarstellung als auch der Selbstreflexion einer Kultur begriffen werden¹⁶⁶.

L'aderenza all'attualità dell'atto scenico si declina dunque nel teatro come insieme autorappresentazione e autoriflessione di una cultura.

Allargando lo spettro di questo sguardo, non è difficile leggere anche il *Kabarett* attraverso le categorie della semiotica del teatro di Fischer-Lichte. Il *Kabarett* in quanto *performance* ha non solo un carattere strettamente immanente, ma – soprattutto – è un fenomeno culturale, e in quanto tale da un lato è in grado di mettere in scena una cultura, di produrne un'immagine, dall'altro costituisce un momento di rispecchiamento e autoriflessione della cultura stessa.

Questo spiegherebbe perché tutt'oggi il termine *cabaret* delinei, in contesti diversi, forme di spettacolo differenti: in Spagna, ad esempio, connota spettacoli di danza dallo spiccato erotismo; in Italia, invece, viene associato alla recitazione comica, per cui il cabarettista è diventato sinonimo di attore comico.

Il termine *Kabarett* è quindi, di fatto, semplicemente il corrispettivo tedesco del francese *cabaret*.

In quanto fenomeno culturale, infatti, qualsiasi declinazione del *cabaret* si caratterizza come sismografo del proprio tempo, e offre una lente interessante da cui guardare la realtà. Non è un caso che proprio nel contesto del secondo dopoguerra le tematiche politiche assumeranno un ruolo di primo piano nel *Kabarett* tedesco. Nell'opuscolo *Kabarett ABC*, pubblicato dal *Zentralhaus für Kulturarbeit*, Franz Kleinke attribuisce al *Kabarett* una stretta

¹⁶⁶ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 19. A proposito del concetto di *Abbildung*, l'autrice precisa inoltre in nota: "Abbildung meint in diesem Zusammenhang nicht ähnliche Reproduktion, sondern *Herstellung von Zeichen*, welche die kulturelle Wirklichkeit bedeuten". *Ibidem*, nota 29, p. 202, corsivo mio.

connessione con la società. Per Kleinke il *Kabarett* è una “mit der Gesellschaft verbundene Kunst, [...] eine politische Kunst”¹⁶⁷. Il fatto che il *Kabarett*, poiché adotta forme brevi, si presti facilmente ad un uso e ad una lettura politica, in fondo, non deve stupire. Già Brecht, il cui lavoro non è pensabile senza l’esperienza dei gruppi agit-prop, fa riferimento all’efficacia politica delle forme brevi, come lo *sketch* o il *Lied*, che sarebbero le più adatte a promuovere l’impegno politico: “Die kleine Form gestattet ein direktes sich Engagieren im Kampf” – riflette Brecht in occasione del IV Congresso degli Scrittori Tedeschi¹⁶⁸.

Mentre autori e cabarettisti indulgono volentieri sulle distinzioni formalizzate da Budzinski, cercando spesso una sorta di autolegittimazione, nella letteratura critica sul *Kabarett* non vi è stata la stessa risonanza. Se da un lato il contrasto tra intrattenimento e riferimenti all’attualità politica non viene affatto tematizzato e vengono recepito come speculazione di scarso interesse scientifico, dall’altro le forme *cabaret* e *Kabarett* vengono utilizzate pressoché indifferentemente, spesso senza nemmeno distinguere tra contesto francese e tedesco.

Di conseguenza la letteratura scientifica adotta per lo più o solo una forma o solo l’altra, decidendolo *ab origine*, prima della stesura del testo, e finendo quindi per appiattare le sfaccettature dei due termini e per accreditarne l’equivalenza semantica.

Così, ad esempio, se Lisa Appignanesi e Peter Jelavich adottano indifferentemente la voce *cabaret*¹⁶⁹, Van Sweringen e Jürgen Pelzer¹⁷⁰, tra gli altri, scelgono, in maniera altrettanto imparziale la forma tedesca *Kabarett*.

¹⁶⁷ Franz Kleinke, *Kabarett ABC*, Zentralhauspublikation, Leipzig 1990, p. 3.

¹⁶⁸ Bertolt Brecht, *Ausführungen vor der Sektion Dramatik*, in: *IV. Deutscher Schriftstellerkongreß. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur*, Heft 1, Berlin (Ost) 1956, p. 160.

¹⁶⁹ A confermare l’uso sinonimico dei termini, Lisa Appignanesi pubblica il suo studio in lingua inglese col titolo *The Cabaret* e la sua traduzione tedesca come *Das Kabarett*. Cfr. anche Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, Harvard 1996.

¹⁷⁰ Bryant T. Van Sweringen, *op. cit.*, e Jürgen Pelzer, *Kritik durch Spott: satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (195-1974)*, Haag + Herchen, Frankfurter am Main 1985

Di fatto, tuttavia, il *Kabarett*, come declinazione, culturalmente e storicamente data, di una forma di spettacolo nata in Francia e trapiantata in Germania, non può avere legittimazione come forma *altra* rispetto al *cabaret*. Nel corso del lavoro ho dunque scelto di utilizzare *Kabarett* per designare tutte le forme di spettacolo di ambito tedesco, *cabaret* negli altri casi.

4.2.4 Il *Kabarett* satirico-politico tedesco

L'individuazione di una fase specifica del *Kabarett* tedesco nel periodo che va dagli anni 1949 e la metà degli anni sessanta non ha, nella ricezione, uno statuto consolidato.

A fornire una prima cornice temporale è la storia del *Kabarett* pubblicata nel 1977 a cura di Walter Rösler e Rainer Otto¹⁷¹. Il volume è suddiviso in due parti: nella prima si ricostruiscono gli esiti del *Kabarett* dai suoi esordi in Francia al 1945, mentre nella seconda viene raccontato il *Kabarett* di lingua tedesca dal 1945 al 1980. Questa distinzione si rifà per lo più a categorie storico-politiche, mentre le considerazioni di tipo estetico sono inevitabilmente filtrate da una lettura ideologica. Il volume, d'altronde, è edito da Henschelverlag, la maggiore casa editrice della RDT per il teatro.

Rilevante è tuttavia il fatto che in questa storia del *Kabarett* il periodo che intercorre tra il 1945 e il 1980 non viene analizzato come una fase unitaria. Qui, per la prima volta in una trattazione che – pur nei limiti della prospettiva ideologica – si prefigge una certa scientificità, si possono individuare tre momenti distinti che caratterizzano questo periodo.

Gli anni che vanno dal 1945 al 1949 vengono letti come una primissima fase del *Kabarett* del dopoguerra. Segue un'analisi del *Kabarett* della RFT nell'era Adenauer, dal 1949 al 1964, e quella del *Kabarett* di Berlino Ovest dal 1945 al 1964. Il 1964 viene qui indicato come un anno di crisi politica nella Germania ovest, che viene a coincidere con le elezioni del Presidente Federale, svoltesi nel 1964 a Berlino Ovest. Questa crisi avrebbe avuto

¹⁷¹ Rainer Otto/Walter Rösler, *Kabarettgeschichte*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1977.

ripercussioni anche sul *Kabarett*. Infatti, con la presenza della SPD nella coalizione di governo, il *Kabarett* occidentale, considerato da sempre vicino alla linea dei social-democratici, avrebbe perso vivacità politica e si sarebbe rifugiato in forme meno mordaci e per lo più di intrattenimento.

Anche per il *Kabarett* della DDR viene individuato una sorta di epilogo della sua fase d'oro nell'anno 1965, un momento che prelude una fase in cui la pianificazione politico-economica e la crescita culturale e sociale del popolo verranno messe in relazione in maniera sempre più forte. Nel momento in cui si iniziano a tematizzare aspetti legati alla pianificazione economica e all'economia materiale, nel *Kabarett* si sarebbe rafforzata l'impronta ideologica, con la conseguenza, però, di un abbassamento della qualità artistica e un impoverimento delle forme.

Dopo Otto e Rösler, anche il maggior studioso di *Kabarett* della Germania Ovest, Klaus Budzinski, individua nella sua ricostruzione storica la fase che va dal 1945 al 1970 come un periodo specifico del *Kabarett* tedesco, che si caratterizza per una *verve* satirica e un'attenzione particolare ai temi politici¹⁷².

Un approccio più scientifico rispetto a queste categorie è quello proposto da Jürgen Pelzer, il quale riprende la tripartizione fissata da Otto e Rösler (dal 1945 al 1948, dal 1949 al 1965, dal 1965 al 1974), giustificandola attraverso una lettura attenta dei testi, della loro ricezione, e delle loro connessioni con gli eventi storico-politici.

A differenza della prospettiva chiaramente ideologica delle storie e delle antologie sul *Kabarett* pubblicate già negli anni Sessanta¹⁷³, l'elemento di

¹⁷² Cfr., tra gli altri, Klaus Budzinski, *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*, Universitas, München 1982.

¹⁷³ Ricordiamo, tra i volumi editi nella RDT, oltre al già citato lavoro di Rainer Otto e Walter Rösler, le seguenti opere di carattere storico: *Kabarett von gestern. Band I: 1900-1933. Nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen*, e *Kabarett von gestern. Band II: 1933-1970. Nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen*, curati da Rudolf Hösch e pubblicati da Henschelverlag rispettivamente nel 1967 e nel 1972, e lo studio di carattere giornalistico, riccamente corredato da testimonianze fotografiche, di Helga Bemann, uscito nel 1981 per la casa editrice di Berlino Est Lied der Zeit col titolo *Berliner Musenkinder-Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900-1930*. A sottolineare maggiormente il carattere satirico-politico del Kabarett di questi anni sono invece i volumi editi nella Germania ovest. Già i titoli di questi lavori sono indicativi. La forte aderenza del

maggior pregio nel lavoro di Pelzer è che il suo studio, pur non essendo di molto più recente degli altri già citati, si affranca da letture ideologiche e adotta un approccio più critico, aspetto – questo – non secondario in una ricerca costretta a fare i conti con scritti in gran parte poco scientifici e dal carattere di memorie.

Anche Pelzer individua dunque nel periodo che va dal 1945 al 1948 un primissimo momento del *Kabarett* del secondo dopoguerra, una fase di passaggio dalla fine della guerra al periodo di massima fioritura del genere, che si avrà dopo l'istituzione dei due Stati tedeschi¹⁷⁴.

In questi primi anni innumerevoli piccoli *ensembles* popolano cinema, sale da ballo, locali notturni. Si tratta spesso di esperienze dal carattere fugace, destinate ad esaurirsi in breve tempo, ma che contribuiscono a ridar vita, dopo la censura applicata durante il nazifascismo, a quella che viene percepita come un'istituzione della vita sociale e politica tedesca.

Epitome dello spirito di questi anni è la riflessione di Erich Kästner, il più grande autore della *Schaubude, Kabarett* che aveva aperto il sipario a

Kabarett agli eventi e al carattere del suo tempo è descritta dalla storia del *Kabarett* in due volumi di Heinz Greul: *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1976. Questo titolo, tra l'altro, gioca palesemente con un'espressione metaforica, "Bretter, die die Welt bedeuten", che attinge alla sfera semantica del teatro con cui, soprattutto a partire dal '600, veniva identificato il mondo (L'espressione, d'altronde, è stata ispirata dall'ode schilleriana *An die Freunde*. Cfr. *Duden Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten*, Dudenverlag 1992, p. 127). Ancora più significativa è la lettura del *Kabarett* attraverso la lente della satira politica operata da Klaus Budzinski, il maggior studioso del *Kabarett* occidentale. Interessante è notare come questa *verve* acquisti, nei suoi scritti, un accento sempre maggiore. Dal volume del 1961 *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett* (List, München) al già citato *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett* del 1982, il *Kabarett* viene guardato non più semplicemente come figlio di una musa sfacciata, ma come una vera e propria spina nel fianco del sistema, un pepe messo nell'ingranaggio per sabotarlo. Infine anche Volker Kühn, egli stesso un autore di *Kabarett*, sottolinea il carattere politico e la *verve* critica del *Kabarett*.

¹⁷⁴ Uno dei maggiori studiosi del cabaret di questi anni, oltre a Jürgen Pelzer, che si è occupato in particolare del *Kabarett* occidentale fino alla Wende, è Jürgen Klammer, autore di testi di *Kabarett* e attualmente anche produttore. Jürgen Klammer è stato uno tra gli autori della *Distel*. Verso la fine degli anni settanta gli viene vietato di continuare a scrivere testi per questo ensemble, per cui Klammer è costretto a far circolare i suoi scritti clandestinamente, finché nel 1979, costretto a lasciare la RDT, si trasferisce nella Germania ovest. Instancabile studioso e ricercatore del *Kabarett* del secondo dopoguerra, Klammer collabora attualmente con il *Kabarettasarchiv* e dirige una piccola casa editrice, *Selbstironieverlag*, in cui pubblica ricostruzioni storiche, biografie e antologie. Al momento lavora alla serie *Kabarettisten der DDR*.

Monaco nell'agosto del 1945. Nel suo diario, Kästner scrive: "In den Ruinen geistert nicht die Cholera. Es grassiert die Influenza vitalis, eine kerngesunde Epidemie. [...] Wenn sich alle Pläne dieser Wochen verwirklichten, gäbe es bald mehr Kabarett und Theater als unzerstörte Häuser"¹⁷⁵.

Di fatto, mentre è difficile rimettere in piedi attività teatrali in città pressoché distrutte, se non a fronte di un cospicuo sostegno economico delle potenze occupanti, l'allestimento di spettacoli di cabaret richiede costi decisamente più ridotti, scenografie modeste, e un *ensemble* poco numeroso. Inoltre, la struttura stessa di uno spettacolo di *cabaret*, che utilizza diverse forme, attinge a molteplici generi e – per via del susseguirsi di numeri relativamente brevi – si caratterizza per discontinuità, permette di realizzare un programma in tempi decisamente più ridotti.

A questo si aggiunge un enorme bisogno di recuperare una tradizione che era stata costretta al silenzio dalla barbarie nazista e che ora, spontaneamente, ricerca i suoi spazi come istituzione di critica sociale¹⁷⁶. Non il passato nazista, dunque, ma le potenze occupanti, la situazione politico-sociale e i problemi legati al rifornimento di generi alimentari sono oggetto di critica nel *Kabarett* di questi anni. La *verve* satirica, tuttavia, avrebbe qui presto ceduto il posto alle forme più miti di un umorismo dai tratti talora melanconici, talora cinici. Jürgen Pelzer riconduce questo aspetto ad un "ideologischer Orientierungsverlust", la perdita di orientamento ideologico che, nonostante l'attenzione alle questioni d'attualità, caratterizza gli ensemble nel primissimo dopoguerra¹⁷⁷. Questo aspetto sarebbe legato ad uno scetticismo nei confronti di qualsiasi prospettiva politica, ma anche ai contorni incerti della situazione politica del momento, che non offrirebbe terreno adeguato agli strali della satira.

Il *Kabarett* del primo dopoguerra, allora, pur rappresentando un importante strumento di comunicazione, dà voce per lo più a problematiche d'attualità,

¹⁷⁵ Erich Kästner, *Der tägliche Kram. Chansons und Prosa 1945-1948*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1978, p. 10.

¹⁷⁶ La definizione del *Kabarett* come "Institution der Gesellschaftskritik" si deve a Jürgen Pelzer in *Kritik durch Spott*, cit., p. 43.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 54.

come il caos amministrativo, le difficoltà di rifornimento alimentare, le carenze di abitazioni, il mercato nero, mentre lascia fuori dalle scene temi strettamente politici, come le tendenze militariste e i fenomeni di opportunismo politico¹⁷⁸.

Un nuovo scenario per il *Kabarett* si apre nel 1949. Quest'anno non costituisce solo una cesura cruciale nella storia della Germania divisa e in particolare per la polarizzazione delle tensioni della guerra fredda, ma anche una lente interessante da cui guardare le forme di intrattenimento e comunicazione politica attraverso una forma che le comprende entrambe: il *Kabarett*.

Soprattutto sul fronte occidentale la riforma monetaria aveva comportato un decisivo ridimensionamento del *boom* dei *Kabarett*s che si era avuto nell'immediato dopoguerra. Gli *ensembles* che sopravvivono alle conseguenze di questa manovra politica si ritrovano in un contesto di maggior libertà – com'è garantito dall'articolo 5 del *Grundgesetz*¹⁷⁹ – ma anche in una situazione politica più stabile. È questo momento che si offre come terreno più congeniale all'elaborazione di uno sguardo critico sulla situazione tedesca, e in particolare sul governo Adenauer.

Attraverso un approccio che mette in relazione i fattori storico-culturali con un'analisi dei testi, dei loro contenuti, delle condizioni storico-politiche in cui

¹⁷⁸ Jürgen Pelzer cita come casi isolati un ensemble di studenti costituitosi nel 1947, gli *Amnestierten*, e un cabaret itinerante, gli *Hintergebliebenen*, attivo già due anni prima, i cui programmi si spingono oltre queste tematiche e si caratterizzano per una più accentuata verve satirica e per una prospettiva politica più chiara. Gli *Hintergebliebenen*, in particolare, accusano le tendenze reazionarie dell'amministrazione bavarese, rischiando spesso scandali e divieti. A loro si deve uno degli attacchi più duri mai espressi nei confronti dei vincitori della guerra, per i quali "sich Blut in Dividende wandelt, und deren Rechnungen auf Krieg beruh'n". Citato da Jürgen Pelzer, *Das politische Kabarett der Westzonen*, in Jost Hermand, Helmut Peitsch, Klaus R. Scherpe (hgg.): *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-1949. Schreibweisen, Gattungen, Institutionen*, Argument Sonderband, Berlin 1982, pp. 128-143, qui p. 138.

¹⁷⁹ L'articolo, rimasto invariato anche dopo l'unificazione, recita infatti: "Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt", http://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_5.html, sito del Bundesministerium für Kustiz, corsivo mio, ultimo accesso effettuato il 22.12.2011.

sono stati prodotti e della loro capacità di veicolare temi politici, Pelzer si concentra sugli esiti del *Kabarett* della Germania ovest dal 1945 al 1974. Egli definisce il periodo che va dal 1949 alla metà degli anni sessanta come la fase d'oro del *Kabarett* tedesco, e presenta un'analisi dei tre maggiori *Kabaretts* di quegli anni, *Das Kom(m)öchen*, *Die Stachelschweine* e *Die Münchener Lach- und Schießgesellschaft*¹⁸⁰. L'elemento più interessante di questa analisi è che Pelzer individua nell'era Adenauer una fase specifica del *Kabarett*, che egli definisce “politische Unterhaltungskabarett”¹⁸¹.

Nell'introduzione alla sua dissertazione, inoltre, Pelzer delinea le caratteristiche di questa categoria di ‘*Kabarett* politico di intrattenimento’, e giunge ad indicare nel periodo che va dal 1949 alla metà degli anni sessanta una particolare tipologia di *Kabarett*, il ‘*Kabarett* satirico-politico’, capace di guardare con occhio critico all'attualità politica. Suo compito sarebbe, infatti, “die drängenden Probleme der Innen- und Außenpolitik aufzugreifen und satirisch zu kommentieren”¹⁸². Sebbene si rintraccino in questa fase anche declinazioni letterarie, musicali e di intrattenimento del *Kabarett*, sarebbe infatti l'accento satirico-politico la nota caratterizzante degli anni cinquanta. Il *Kabarett* si istituzionalizza ora come forum di satira politica, “Art notwendiger demokratischer Institution”¹⁸³, “eine wichtige Institution des politischen Lebens, ein Forum öffentlicher Meinungsbildung, ja ein Beweis ‘westlicher’ Meinungsfreiheit’ oder gar ein kritisches Korrektiv der parlamentarischen Demokratie”¹⁸⁴.

Se in età guglielmina o durante la Repubblica di Weimar, il *Kabarett* aveva richiamato per lo più gruppi ricollegabili all'alta borghesia e alla borghesia liberale, interessati alle forme di opposizione *bohémien* o ispirate in ogni caso alla borghesia progressista, nel secondo dopoguerra esso abbraccia gruppi sociali eterogenei.

180 Jürgen Pelzer, *Kritik durch Spott* cit., in particolare pp. 63-122.

181 *Ibidem*, in particolare pp. 58-63.

182 *Ibidem*, p. 6.

183 *Ibidem*, p. 308. “Der politischen Satire wurde zum Durchbruch verholfen” – scrive Pelzer, riferendosi a questi anni, in un saggio dell'89. Cfr. Jürgen Pelzer, *Im gleichen Schrott und Trott: Zur Opposition des politischen Kabarett in Adenauers Wirtschaftswunderstaat*, in “The German Quarterly”, 62 (1989), 3, p. 316.

¹⁸⁴ Jürgen Pelzer, *Kritik durch Spott* cit., p. 7.

Questo carattere sociologico e politico è un aspetto di non poco rilievo. Una volta venuta a mancare omogeneità sociale, ma anche politico-ideologica, il *Kabarett* può infatti rivolgersi a fette più ampie di popolazione. Venuta meno la problematica delle differenze di classe, la satira cerca un nuovo oggetto e una differente prospettiva attraverso cui far presa sul suo pubblico.

Come osserva Pelzer a proposito delle forme sviluppatesi nel secondo dopoguerra nella Germania occidentale, il *Kabarett* satirico-politico di questi anni non presenta tendenze anarcoidi *bohémien* né inclinazioni vicine all'intelligenza di sinistra. Piuttosto, come sismografo della situazione politico-economica del dopoguerra, si fa mezzo artistico-letterario capace di confrontarsi con le problematiche d'attualità e di discuterle apertamente, mettendo anche in questione la politica di Bonn.

Pelzer assume in fondo un'ottica storico-culturale quando legge i *Kabarett*s come palcoscenico del loro tempo: essi diventano – scrive Pelzer – “jene National, z.T. auch International bekannte Zeitbühne[n], auf [denen] die aktuelle Fragen der Politik hautnah kommentiert werden konnten”¹⁸⁵.

Un forum sempre attivo, certo, ma non per questo realmente ‘pericoloso’: la critica espressa attraverso la satira finirebbe infatti troppo spesso per sublimare manifestazioni reali di opposizione, e per ripiegarsi in forme suppletive, certo non rischiose, ma volte piuttosto a sostanziare l'alibi democratico e liberale del governo di Bonn.

Se l'aderenza al reale costituisce la nota caratteristica di questa fase del *Kabarett*, la grande popolarità raggiunta intorno alla metà degli anni sessanta da molti *ensembles* di professionisti avrebbe invece portato il genere ad una sorta di bivio. Da un lato i gruppi di maggior successo, allettati dai mezzi di comunicazione di massa, avrebbero ricercato forme di intrattenimento e di facile successo, tradendo l'istanza di critica sociale e politica che aveva mosso gli esordi del *Kabarett*, e portando i loro componenti a diventare una sorta di moderni giullari di corte; dall'altro le forme del *Kabarett* vengono assimilate come potenziali strumenti di protesta dai movimenti

¹⁸⁵ Jürgen Pelzer, *Im gleichen Schrott und Trott*, cit., p. 309.

extraparlamentari, e finiscono per trasformarsi da un esercizio di critica dei sintomi negativi della società a strumento attivo di reale opposizione al sistema.

È ancora una volta Pelzer a fornirci una chiave di lettura interessante rispetto ai cambiamenti che caratterizzeranno il genere a metà degli anni sessanta¹⁸⁶. Egli legge questo momento, storicamente individuabile come la fine dell'era Adenauer, come una vera e propria cesura di carattere estetico per il *Kabarett*, che avrebbe condotto il genere in due direzioni diversi: se da una parte ricerca canali di diffusione di massa, attraverso programmi radiofonici e televisivi, irrigidendosi in forme cristallizzate di critica, rivolte piuttosto ad ottenere applauso e popolarità; dall'altro si sviluppa come luogo dell'*agire* politico, e viene assimilato come forma di protesta dai gruppi di agitprop.

Dopo il 1965 si sarebbe pertanto sviluppata una forma diversa di *Kabarett*, che non si muove più sul filo sottile della critica dei sintomi, ma si fa mezzo dell'*agire* politico: “Das Schlagwort dieser Jahre hieß: Systemkritik statt Symptomkritik” – scrive Pelzer¹⁸⁷.

Non si tratta – è chiaro – di una semplice riconversione delle sue finalità. L'accesso ai media, infatti, comporta un cambiamento della concezione e della struttura dei programmi, della sua messa in scena (poiché nella maggior parte dei casi viene a mancare un referente/co-attore fondamentale: il pubblico), dei tempi di azione scenica e, non ultimo, dei filtri di controllo (soprattutto nell'ottica della riproducibilità della performance collegata all'utilizzo dei media).

Dall'altra parte, invece, la riscoperta del *Kabarett* come genere ‘operativo’ diventa una risposta alla sua crisi, che già dalla fine degli anni cinquanta serpeggiava sui giornali e sulle riviste, e che intorno alla metà degli anni sessanta avrebbe raggiunto un'eco tale da divenire argomento dei *Kabaretttage* (le Giornate del *Kabarett*) di Essen (in particolare quelle del

¹⁸⁶ “denn seit dieser Zeit sind theoretische und praktische Alternative vorgetragen worden und auch unter den ‘etablierten’ Kabaretts hat es eine gewisse Tendenz zum Umdenken gegeben” – scrive Pelzer in *Kritik durch Spott, cit.*, p. 10. Altri, come vedremo dopo, leggeranno invece in questa tendenza del *Kabarett* la sua morte.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 8.

1964 e del 1968) e, soprattutto, di una tavola rotonda svoltasi nel 1966 a Bad Boll sul tema “Was darf die Satire?”.

Il passaggio dalla formulazione di una *crisi* a quella della *morte* del *Kabarett*, d'altronde, sarebbe stato di lì a poco ufficializzato.

4.3 “Die Zeit schreit nach Satire”: il *Kabarett* nel secondo dopoguerra

»Um Gottes willen ... was ist da oben los? Man möchte ja meinen, es war Mord und Totschlag – wer schreit denn da so –?«

»Das? Das ist die Zeit. Sie schreit nach Satire –!«¹⁸⁸

Il 28 aprile del 1945, mentre nel centro di Berlino si registrano gli ultimi momenti del conflitto, compare sotto forma di manifesto o giornale murale in russo e in tedesco il “Befehl Nr. 1 des Chefs der Besatzung der Stadt Berlin”, il generale russo Nikolaj E. Bersarin. Nel manifesto il primo comandante di Berlino ordina – perché appunto di un vero e proprio ordine si tratta (“Ich befehle...”) – che, accanto a misure per ripristinare rifornimenti e infrastrutture, fino alle ore 21 vengano permesse attività di intrattenimento, celebrazioni liturgiche ed esercizi di ristorazione¹⁸⁹.

Quella del generale sovietico Bersarin è una scelta politica di non poco valore: essa significa infatti ridare alla città una dimensione di dinamicità, restituire agli abitanti luoghi di incontro, di divertimento, ma anche di dibattito che troppo a lungo erano venuti a mancare.

¹⁸⁸ Peter Panter, *Die Zeit schreit nach Satire*, in „Vossische Zeitung“, Nr. 268, 09.06.1929. Peter Panter è uno degli pseudonimi con cui Kurt Tucholsky pubblicava i suoi versi.

¹⁸⁹ “a) den Betrieb von Vergnügungsstätten (Kino, Theater, Zirkus, Stadion), b) Gottesdienste in den Kirchen, c) den Betrieb von Restaurants und Gaststätten”. Cfr. Jürgen Klammer, *Befreites Lachen. Satire der Nachkriegszeit*, pp. 1-8, qui p. 1 (articolo in versione inedita, per gentile concessione dell'autore).

Questo momento costituisce allora un elemento catalizzatore per la vita culturale e sociale in una Berlino bombardata, il cui fermento nel dopoguerra è divenuto leggendario.

Nella città provata dalla guerra mancano i fondi, i teatri e le strutture per l'intrattenimento sono andati distrutti, ma l'entusiasmo e la spinta di rinascita portano gli artisti in breve tempo a riprendere contatti e a ripopolare teatri dismessi, caffè e locali di intrattenimento.

Accanto a loro, anche il pubblico si riversa in queste sedi, attirato dalle diverse forme di svago che la città offre. Con i pochi mezzi disponibili vengono allestiti, nei locali, palcoscenici per piccoli numeri di intrattenimento, strutture mobili, pronte ad essere smontate per dar spazio ai tavolini da caffè. Ma anche per le strade, a cielo aperto, vengono messi in scena spettacoli di *Kabarett*¹⁹⁰.

In una fase insieme di passaggio e di rinascita, in cui la città – in gran parte distrutta dal conflitto – cerca di ridefinire i suoi contorni e di ritrovare la sua identità, si affacciano su una scena che è insieme di dibattito, di intrattenimento e di svago, proprio quei generi ‘minori’, dalle strutture scenografiche (e architettoniche) instabili, e con un’attitudine spiccata all’improvvisazione. Nell'immediato dopoguerra varietà, *Kabarett*s, palcoscenici per piccole forme di danza e di recitazione sorgono, non solo a Berlino, ma nell'intera Germania: „Kabarett schossen unmittelbar nach dem Krieg wie Pilze auf dem Boden“ – è la formula con cui si identifica il fermento della ‘scena’ di *Kabarett* di questi anni¹⁹¹.

Anche a Berlino la gente cerca una valvola di sfogo rispetto alle questioni quotidiane che si affacciano nell'immediato dopoguerra. Penuria alimentare e mercato nero, denazificazione e tensioni della guerra fredda rappresentano materiale di attualità per una foma che si costituisce in quell'interstizio fecondo tra *Zeittheater*, palcoscenico di attualità, e finzione teatrale. Non solo

¹⁹⁰

Ibidem.

¹⁹¹

Si veda, tra gli altri, Angelika Rat, *Schiedsrichter, der gegebenenfalls beiden Parteien Unrecht gibt. Kabarett in Berlin*, in Stiftung Stadtmuseum Berlin (hg.), „Nun ist es Zeit, das Atnlitz neu zu schaffen“. *Theater in Berlin nach 1945 – Teil 3: Schauspiel*, Henschelverlag, Berlin 2003, pp. 96-103, qui p. 96.

outsiders come Kate Kühn, introdotta da Rosa Valetti sul palcoscenico di *Kabarett* del *Café Größenwahn* già nel primo dopoguerra, e il suo gruppo (Roma Bahn, Hilde Seipp, Hubert von Mezerinck e Curt Flatow), ma anche figure come Petra Peters, Ralf Wolter e Günter Pfitzmann, futuro componente degli *Stachelschweine*, si esibiscono sulla scena berlinese.

È in questi anni che nascono realtà come il *Frischer Wind* di Berlino Est. Iniziatori sono Eva Frizsche, autrice e regista, suo marito, il compositore Eberhard Schmidt, e Willz Pohle, il direttore dell'*ensemble*, al quale i russi avevano concesso la licenza. Tutti sono iscritti alla SED, dettaglio di non poco rilievo, tanto più che il partito era nato appena due mesi prima. La *première* del primo programma del *Frischer Wind* si ha, infatti, il 1 settembre del 1946 nell'*Alt-Bayern-Haus*, proprio all'altezza della stazione di *Friedrichstrasse*, esattamente là dove la SED era nata. "Nun hat die Friedrichstraße wieder ihr Kabarett", scrive il *Neues Deutschland*; „Alles in allem ein guter Start“ – scrive il *Frischer Wind*, il giornale satirico omonimo ma del tutto indipendente dell'*ensemble*.

Nonostante guadagni in breve un posto di rilievo nella spinta di rinascita culturale e mondana della città, l'adesione alla SED, soprattutto da parte del direttore Pohle, fa tuttavia del *Frischer Wind* un *Kabarett* politicamente piuttosto tiepido. Ben presto, infatti, iniziano le prime divergenze politiche tra Pohle e alcuni autori, tra cui Walter Gross, il quale si rifugia nei settori ad ovest della città, dove collaborerà a lungo nel *Kadeko*, prima di entrare a far parte degli *Insulaner*.

Siamo nel 1947, e l'*ensemble* si ricostituisce con nomi nuovi (tra gli autori e attori come E.R.Greulich, Horst Heitzenröther e Robert Trösch), trasferendosi nel *Friedrichstadt-Palast*, che aveva ospitato fino a quel momento lo *Schall und Rauch* di Max Reinhardt. Per il *Frischer Wind*, però, non sono tempi facili, tanto che l'*ensemble* sospende dopo pochi mesi la propria attività. Per breve tempo, tuttavia, perché – all'indomani dell'inasprimento delle tensioni tra est e ovest – il gruppo si ricostituisce e, con la direzione di Greulich, si stabilisce nell'*Haus Vaterland*. Ancora una volta la scelta della sede non è casuale. Come ricorda il regista Heinrich

Goertz, infatti, la SED vuole ripristinare la funzionalità di un locale come l'*Haus Vaterland*, andato in parte distrutto durante la guerra, non solo per restituire alla memoria storica della città un luogo di intrattenimento, ma soprattutto per via della collocazione strategica di questo locale, che ha sede a *Potsdamer Platz*, al confine col settore americano. È espresso desiderio del partito, infatti, istituire un *Kabarett* politico, “als Wurfwaffe gegen den Westen”¹⁹². Greulich riceve, infatti, dal segretario berlinese della SED Karl Mewes un chiaro incarico del partito, quello cioè di esprimere, attraverso il *Kabarett*, una linea politica organica. Un progetto politico ancora più definito rispetto ai suoi esordi detterà quindi d’ora in avanti le sorti di questo *Kabarett*. La *première*, nell’agosto di quell’anno, vede la presenza di ufficiali russi e di alti funzionari di partito, che brindano al successo di questo “*Volkskabarett*”, percepito – ricorda Goertz – come “eine der Keimzellen der sozialistisch kritischen Kultur”¹⁹³.

Tra gli autori che collaborano a questa seconda fase del *Frischer Wind* vi sono Horst Heitzenröther e un insegnante e ispettore scolastico che scrive con lo pseudonimo di Awil e che in realtà si chiama Erich Brehm, il futuro fondatore della *Distel*.

Come molte altre realtà della città, il *Frischer Wind* non sopravviverà tuttavia alla riforma monetaria. A differenza delle altre realtà, tuttavia, riuscirà a riciclarsi e a trovare nuove energie.

Nel 1949 Heitzenröther ricostituisce infatti un gruppo e istituisce la *Kleine Bühne*. L’ensemble non ha una sede stabile e si esibisce nelle fabbriche, una pratica fortemente incoraggiata dalla SED, che aveva fortemente incoraggiato quelli che vengono chiamati *Betriebskabarets*, *Kabarett* delle fabbriche.

La *Kleine Bühne* sarà una realtà molto presente nella vita culturale di Berlino Est. Nel 1951 Erich Brehm ne prenderà le redini come direttore ed è dall’ensemble della *Kleine Bühne* che si costituirà due anni dopo il primo ‘*Kabarett di stato*’, la *Distel*.

¹⁹² Heinrich Goertz, *Frischer Wind im Haus Vaterland 1948 / Erinnerung*, in “Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik” 40 (1995), 1, pp. 119-126, qui p. 119.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 120.

Anche a Berlino Ovest sorgono *Kabarets* già all'indomani della fine della guerra. Nell'ottobre del 1945 Friedrich Pasche inizia ad organizzare il suo *Cabaret Ulenspiegel*. In breve tempo riesce a richiamare a Berlino un cabarettista di fama come Werner Finck, già molto affermato prima della guerra, il quale, a sua volta, porta con sé Günter Neumann.

Nel giugno del 1946 Pasche ottiene per il suo *Kabarett* dall'amministrazione militare americana una licenza (Theaterlizenzen B 407)¹⁹⁴, nella quale si pongono ai cabarettisti come condizioni imprescindibili, estremo tatto e discrezione nei loro programmi: "allen Darbietenden die Notwendigkeit äußersten Taktgefühls und strengster Diskretion für sämtliche Darbietungen [sind] einzuschärfen"¹⁹⁵ – si legge sulla licenza. Così in un locale della Nürnberger Straße, *Femina*, proprio a piano terra del famoso *Femina-Palast*, si apre la stagione dello *Ulenspiegel*. Dopo aver ospitato un programma degli *Hinterbliebenen*, un *Kabarett* politico itinerante bavarese di grande successo, l'*Ulenspiegel* presenta finalmente i suoi numeri: nel suo primo spettacolo, "Bitte wählen!", vengono messi in scena testi di Finck e di Neumann. Si tratta di un programma politico dalla *verve* acuta e pungente, aspetto che creerà subito problemi con l'amministrazione americana, e che porterà Finck ad abbandonare il progetto. Neumann, invece, continuerà a scrivere testi politicamente forti e problematici su temi quali la corruzione, il mercato nero, i figli degli occupanti, i vecchi nazifascisti; testi arricchiti da *pointes* efficaci e da interventi musicali d'effetto, come nella *revue* "Schwarzer Jahrmarkt", tutt'oggi considerata tra i momenti più alti del *Kabarett* in lingua tedesca.

In seguito alla crisi di Berlino e alla riforma monetaria, anche l'*Ulenspiegel* dovrà ripensare se stesso: nel 1950 Friedrich Pasche pone fine a quest'esperienza, che si era già indebolita per via dell'assenza, negli ultimi tempi, di Günter Neumann.

¹⁹⁴ Cfr. Jürgen Klammer, *Befreites Lachen: Satire der Nachkriegszeit*, in *Spas beiseite. Humor und Politik in Deutschland*, hg. von Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Edition Leipzig, o.J. (2010), pp. 29-39, qui p. 33.

¹⁹⁵ Cfr. Jürgen Klammer, *Befreites Lachen: Satire der Nachkriegszeit*, articolo in versione inedita, *cit.*, p. 4.

Questi, infatti, aveva preso in gestione la vecchia rivista satirica *Ulenspiegel*, guidata in precedenza da Hebert Sandberg, ridandole vita col nome *Der Insulaner*. Anche questa rivista non era sopravvissuta alla riforma monetaria, ma Neumann riesce ben presto a riconvertirne la *verve* satirica in un'esperienza nuova. Il direttore della RIAS, William F. Heimlich, sta disponendo l'attuazione dell'operazione 'Talk-Back', la contropropaganda proposta dal generale Clay. La proposta di Neumann di trasformare la rivista satirica in un *Kabarett* radiofonico non può arrivare in un momento politicamente più strategico.

In breve quello degli *Insulaner* diventa lo spettacolo radiofonico più popolare, e non solo nel settore ovest della città. L'intera Berlino si riconosce nel tono caparbio e ostinato dei numeri, ma soprattutto nel *Lied* d'entrata, che è rimasto nella memoria storico-emotiva della città e dei suoi abitanti: "Der Insulaner verliert die Ruhe nich,/ der Insulaner liebt keen Jetue nich!/ ... Der Insulaner hofft unbeirrt,/ daß seine Insel wieder 'n schönes Festland wird!".

Gli *Insulaner* di Günter Neumann saranno, di fatto, un grande strumento di propaganda americana. I loro toni da *Frontkabarett*, come viene univocamente riconosciuto, saranno quelli che contribuiranno a segnare il clima di fronte che caratterizzerà l'intera fase della guerra fredda.

Kabarett nach Plan: l'istituzione della Distel

Beschlussentwurf: Der Magistrat von Groß-Berlin beschliesst: Es wird im Haus der Presse das ständige Berliner Kabarett gegründet und wird für 1954 im Haushalt eingeplant.

Begründung: Seit langer Zeit fordert die Berliner Bevölkerung sowie die demokratische Presse die Gründung eines festen Kabaretts, in dem mit Mitteln der Satire auf dem Gebiete der darstellenden Kunst wertvolle Arbeit für die Einheit Deutschlands geleistet werden soll. Die Vorbereitung für das neue Kabarett, welches Name „Die Distel“ tragen wird, sind soweit gediehen, dass dieses am 2. Oktober unter der Leitung des Schriftstellers Erich Brehm und unter Mitwirkung von namhaften

Kabarettisten und Textgestalter, wie Bert Brecht, Lothar Kusche, Ernst Greulich u.a. eröffnet werden kann¹⁹⁶.

Con questo provvedimento il *Magistrat* di Berlino Est istituisce, nell'ottobre del 1953, il primo *Kabarett* stabile della RDT.

Certo, lo Stato della SED finanziava già in parte gruppi di *Kabarett* che si esibivano in locali o in piccoli teatri. Nessuno di questi, però, aveva uno statuto autonomo né un palcoscenico fisso e, soprattutto, nessuno aveva mai ricevuto un incarico ufficiale.

L'istituzione della *Distel*, infatti, va guardata all'interno di una progettualità politica ben precisa.

Il dibattito sul potenziale costruttivo della satira aveva interessato i vertici del partito già da qualche anno, ma non era trapelato nella pubblica opinione.

Già nel 1947, in occasione di una riunione della Commissione per la Cultura del ZK della SED, era stato tematizzato il ruolo strettamente politico e di educazione delle masse che il *Kabarett* e il teatro in genere potevano avere, e si era fatta avanti l'idea di sostenere le realtà che si andavano affacciando nel panorama artistico, sia dal punto di vista economico sia da un'ottica più ideale¹⁹⁷.

La questione fondamentale, tuttavia, rimaneva l'inquadramento ideologico dei *Kabarett*s nella fase della costruzione del socialismo, soprattutto in considerazione del fatto che nell'Unione Sovietica non vi erano affatto realtà del genere¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Estratto dalla „Magistratsvorlage Nr. 267 zur Beschlussfassung in der Magistratssitzung am...“, citato da *Distel ende offen. 1953-2003, cit.*, p. 18. La proposta di legge è del 19 marzo del 1953.

¹⁹⁷ “Die Partei ist 1945 von der Fiktion ausgegangen, daß eigene Theater und eigene Kabarett nicht nötig seien, da sie auf Grund der politischen Situation Einfluß auf alle kulturelle Unternehmungen haben”, Bericht “Über die Lage der politischen Kabarett und die Rolle der Partei sowie entsprechende Vorschläge über Unterstützung der Kabarett”, Berlin, 27.02.1947, pp. 1-5, qui p. 1, Barch, citato in Brigitte Riemann, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁸ Sulla funzione del riso nel realismo socialista e sulla trasgressione del comico e del carnascialesco, si veda Gian Piero Piretto, *Un paese in festa*, in Id., *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Cortina Editore, Milano 2011, pp. 53-66. Piretto racconta come durante lo stalinismo la trasgressione del carnevale fosse diventata celebrazione ossequiosa del divertimento di stato: “[r]idere, nel realismo socialista, voleva dire condividere il riso del capo. Non c'era spazio per l'autentico riso rituale, quello che

Presto, tuttavia, si era affermata l'idea che un *Kabarett* politico potesse da un lato aiutare a sconfiggere le forze reazionarie e ad affermare quelle progressiste, dall'altro soddisfare il bisogno di svago e arte che era così vivo nella popolazione¹⁹⁹.

Nel 1951 il *Kabarett* viene inquadrato, assieme al circo, al varietà e al teatro di marionette, nella sezione 'Artistik'. Questa sezione, se da un lato nasce per incentivare il *Kabarett*, dall'altro – come si legge in una nota a piè di pagina del protocollo redatto dalla stessa sezione nel dicembre del 1951 – stabilisce l'istituzione di una 'commissione di collaudo' (*Abnahmekommission*), ufficialmente per controllare l'influenza negativa del cosmopolitismo nel settore del *Kabarett*, di fatto per supervisionare la linea politica degli spettacoli. Questa commissione, infatti, irreggimenta il lavoro degli artisti e dei cabarettisti, incaricando al DVD (*Deutscher Veranstaltungsdienst*) – l'ufficio che distribuisce le licenze per gli spettacoli – e i direttori di *Kabarett* e varietà di sostenere il lavoro degli artisti con una 'critica costruttiva'²⁰⁰.

Quella degli artisti 'liberi', non legati ad alcuna istituzione culturale, come lo erano i cabarettisti e gli attori di varietà, costituisce, infatti, una situazione alquanto scomoda per la dirigenza del partito. Nello stesso anno, inoltre, la situazione del *Kabarett* viene tematizzata anche nel corso della V Conferenza della SED. Qui si riconduce la bassa qualità degli spettacoli di Kabarett alle tendenze ostative rispetto al progresso socialista: "Unbefriedigend ist die Lage in der Kleinkunst, die kaum neue Wege und Ausdrucksformen

bestemmiava e derideva", cosicché il riso da momento di trasgressione era diventato uno strumento funzionale al discorso ufficiale. *Ibidem*, p. 58.

¹⁹⁹ *Richtlinien für die Aufgabestellung der Theater in Zweijahresplan*, 23.03.1948, pp. 1-2, Barch, citato in Brigitte Riemann, *op. cit.*, p. 67. In funzione di una centralizzazione dell'orientamento politico della "sozialistische Unterhaltungskunst" e di un allontanamento da quello che viene definito il sistema dell'industria del divertimento, nel 1952 il *Deutscher Veranstaltungsdienst* sarà sciolto e sostituito dalla *Deutsche Konzert- und Schauspielendirektion*. Si veda a proposito Lutz Haucke, *Von der Erfahrung und Prognose. Bemerkungen zu einigen kulturtheoretischen. Grundfragen einer Standortbestimmung der 'Unterhaltungskunst'*, Beilage zur Fachzeitschrift „Unterhaltungskunst“, I (1969), 11, pp. 3-14, in particolare pp. 4-7.

²⁰⁰ Si parla a proposito di "helfende Kritik". Cfr. *Arbeitsprogramm der Fachkommission Artistik*, 29. August 1951, in Barch, pp. 1-3, qui p. 2, citato in Brigitte Riemann, *op. cit.*, p. 70.

entwickelt hat und bei geringer Qualität rückschauend auf die Vergangenheit gerichtet ist”²⁰¹.

Nell’aprile del 1952, pertanto, i gruppi di *Kabarett* vengono richiamati a Berlino. Qui Peter Grötsch, attore, cabarettista, anche Funzionario per la Cultura, annuncia la fine del *Kabarett* satirico della DDR²⁰².

Le cose, tuttavia, sarebbero andate diversamente, e questa morte stabilita a tavolino non sarebbe mai avvenuta.

Proprio in questi mesi, infatti, la posizione del partito rispetto al *Kabarett* comincia a cambiare. L’elemento propulsore era stato probabilmente il discorso tenuto da G. M. Malenkov nel corso del XIX congresso del PCUS nel novembre del 1952, in cui il secondo uomo del PCUS e dello Stato sovietico aveva sostenuto la necessità di affidare alla satira un ruolo adeguato nella costruzione del comunismo. Di lì a poco il Segretario della Sezione Cultura della RDT, Egon Rentzsch, richiama l’attenzione sull’opportunità di dare spazio ad una satira critica nei confronti dell’attualità come strumento pedagogico che permetta una sorta di ‘morbido processo correttivo’:

Daß diese Forderung nach einer scharfen Zeitsatire für uns in weitaus stärkerem Maße aktuell ist, steht einwandfrei fest. Gerade mit diesem Mittel ist es möglich, Selbstzufriedenheit und unkritisches Verhalten zu geißeln, ohne daß die Menschen mutlos gemacht werden²⁰³.

Se da un lato i vertici del partito avvertono questa esigenza, strettamente politica, di dar spazio alla satira, inquadrandola in un progetto ben preciso, dall’altro anche tra la popolazione si fa largo il bisogno di spazi che diano voce a questa forma.

A Berlino la *BZ am Abend* intercetta con grande acume l’esigenza dei berlinesi di avere un’istituzione stabile di *Kabarett* nella città.

²⁰¹ Citato in Lutz Haucke, *op. cit.*, p. 4.

²⁰² Si veda la testimonianza di Heinrich Goertz, in “Die Horen”, *op. cit.*, p. 122.

²⁰³ Egon Rentzsch, *Die Entwicklung der Kunst unter den Bedingunge des Sozialismus. November 1952*, citato da Elimar Schubbe (hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. 1945-1970*, Seewald Verlag, Stuttgart 1972, Dok. 76, pp. 253-259, qui p. 256.

In una lettera pubblicata sulla rivista il 29 ottobre del 1952 col titolo “Lachen wird doch allmählich eingeplant“, Werner Lierck, cabarettista di Monaco trasferitosi a Berlino Est, fa riferimento a istanze presentate già nei mesi precedenti attraverso lo stesso organo di stampa, che testimoniano di una diffusa richiesta di un *Kabarett* stabile, di stato, da parte dei berlinesi del settore orientale della città.

In calce alla lettera la *BZ am Abend* fa riferimento ad un incontro tra autori, cabarettisti e stampa avvenuto proprio qualche giorno prima presso l’Ufficio Centrale per l’Arte del *Magistrat*, un incontro che – per quanto riferito dal corrispondente Peter Edel – avrebbe sicuramente dato un forte contributo all’istituzione di un *Kabarett* stabile²⁰⁴.

I tempi non sono, però, ancora maturi. Rivendicando il grande bisogno della città, lo stesso Peter Edel, con toni più accesi, scriverà ancora il 4 aprile del 1953:

Ich glaube, nur wandelnde Trauerklöße können diesen Wunsch als „lächerlich“ und unnötig empfinden. Wir wissen jedenfalls, daß unsere Berliner alle danach verlangen. Das beweisen unserer Leserzuschriften und das beweist vor allem der große Erfolg, den das Betriebskabarett „Die Kleine Bühne“ mit seinem „Bunten Bilderbogen“ am 26. März im Haus der Presse wiederum errungen hat²⁰⁵.

Per Edel è chiaro che questo ruolo spetta alla *Kleine Bühne*. E il suo non dovrebbe essere un giudizio molto soggettivo, se già Lierck aveva pensato allo stesso ensemble come *Kabarett* stabile.

„Meines Erachtens warten viel mehr Menschen in Berlin auf ein festes Kabarett, als wahrscheinlich angenommen wird“²⁰⁶ – si legge nella lettera di Lierck. E ancora: „Vielleicht könnten sich jetzt schon die verantwortlichen Stellen beim demokratischen Magistrat ernsthaft mit der Gründung eines ständigen Kabaretts befassen“²⁰⁷, un ensemble con un collettivo di autori, guidato alla regia da nomi quali Robert Trösch, Joachim Gürtner, Heinrich

²⁰⁴ Dell’incontro non ci sono tracce.

²⁰⁵ Peter Edel, *Kleine Bühne – großes Publikum*, in „BZ am Abend“, 04 aprile 1953.

²⁰⁶ Werner Lierck, *Lachen wird doch allmählich eingeplant*, in „BZ am Abend“, 29 ottobre 1952

²⁰⁷ *Ibidem*.

Goertz, che avevano lavorato nella *Kleine Bühne*. I primi due saranno effettivamente autori della futura *Distel*; Heinrich Groetz, invece, seguirà un destino diverso.

Dopo l'annuncio, nell'aprile del 1952, della fine del *Kabarett* satirico della DDR, una sorta di "satirischer Kahlschlag" – come lo ha definito Brigitte Riemann²⁰⁸ –, era stato deciso che solo la *Kleine Bühne* avrebbe continuato a recitare²⁰⁹. Non più *Kabarett*, ma declamazioni di testi, magari corredate di qualche innocua nota satirica, in realtà puro innocente intrattenimento in occasione di eventi e feste di partito o nelle fabbriche. Si era pensato allo stesso Groetz come regista. Questi, tuttavia, non aveva accettato.

Sarà Erich Brehm a prendere le redini del gruppo, probabilmente sinceramente fiducioso nell'idea che non si potesse chiudere un *Kabarett* con tanta facilità. Di fatto, la *Kleine Bühne* parteciperà a questi eventi organizzati dal partito, e si riconfermerà come l'ensemble più popolare nelle fabbriche e tra la gente, pur toccando forse il suo momento artisticamente più basso.

Certo, è chiaro che sia la SED sia l'intera città guardano alla *Kleine Bühne* con grandi speranze.

"Hurra! Humor ist eingeplant!" – era stato il titolo che Edel aveva immaginato per un programma della *Kleine Bühne*, nello *Haus der Presse*, che aveva già alle spalle una tradizione di *Kabarett*.

Di fatto, sarà questo il titolo con cui debutterà il primo *Kabarett* di stato della RDT. Anche i cabarettisti sono gli stessi, e il loro teatro stabile è proprio lo *Haus der Presse*. Diverso sarà solo il nome dell'ensemble: "Bald wird die DISTEL stechen. Humor endlich eingeplant / Berlin bekommt im Oktober ein Kabarett"²¹⁰ – annuncia un articolo comparso sulla *BZ am Abend* il 1 settembre del 1953. E qui leggiamo infatti i nomi dei primi componenti della *Distel*: Gina Preisgott, Charlotte Brummerhoff, Hilde Kneip, Robert Trösch, Werner Lierck, Gustav Müller, Hans Krause e Wolfgang E. Parge. A

²⁰⁸ Brigitte Riemann, *op. cit.*, p. 71.

²⁰⁹ Questo è quello che riferisce lo stesso Groetz, secondo quanto egli stesso aveva saputo, in confidenza, da Erich Brehm. Si veda Heinrich Goertz, *op. cit.*, p. 124.

²¹⁰ "Bald wird die DISTEL stechen. Humor endlich eingeplant / Berlin bekommt im Oktober ein Kabarett", in "BZ am Abend", 01.09.1953.

guidarli, Erich Brehm. “Der Magistrat unterstützt uns weitgehend” – commenta il primo direttore della *Distel*²¹¹ la quale, il 3 ottobre del 1953, aprirà le porte del *Theater der Presse* nella *Friedrichstrasse*.

4.2.2 Alla ricerca di un palco: l'esordio degli *Stachelschweine*

Quando la *Distel* esordisce col suo primo programma nel 1953 gli *Stachelschweine* sono già un'istituzione a Berlino Ovest.

Già durante il blocco di Berlino si era affacciata l'idea di istituire un *Kabarett* nel settore britannico della città, quasi ad affiancare l'operazione decisamente di fronte degli *Insulaner*, il *Kabarett* della RIAS, la stazione radiofonica americana. L'idea, però, non aveva trovato realizzazione, almeno non da parte dell'amministrazione britannica.

Sarà l'iniziativa di alcuni giovani attori della *Tribüne* a riportare il *Kabarett* tra i locali del *Neuer West*. Si tratta di Rolf Ulrich, Klaus Becker und Joachim Teege. Questi, dopo i loro spettacoli a teatro, si riunivano nella *Badewanne*, il primo locale jazz della Berlino del dopoguerra, che aveva sede nel famoso *Tauentziehnpalast*, nella *Nürnbergstrasse*, noto negli anni trenta come *Femina-Palast* e luogo d'attrazione della vita notturna berlinese. In questo piccolo e fumoso locale risuonavano, in una Berlino distrutta dalla guerra, le note del *Boogie-Woogie*, del *Dixieland* e del *Jitterbug*. Si ballava nella *Badewanne*, e si ascoltavano gli intermezzi di Alexander Camarro, pittore di professione, il quale si diletta offrendo momenti di *cabaret* surrealista.

Spettacoli di *Kabarett* sono ben accolti nella Berlino di quegli anni, ma i locali in cui offrirli sono ben pochi. Così questi giovani attori propongono al gestore della *Badewanne* di presentare nel suo locale, tre volte a settimana,

²¹¹ Promesse della magistratura di Berlino riguardo all'attribuzione di una sede presso il *Bahnhof Friedrichstraße* pare risalissero effettivamente già a qualche anno prima, probabilmente al 1949. Cfr. a proposito *In den Anfängen und davor. Distel – Impressionen von Horst Heitzenröther*, in *Distel ende offen*, op. cit., p. 17.

piccoli numeri di Kabarett. A loro si uniscono Günter Pfitzmann, già cabarettista d'esperienza nel *Café Großenwahn*, Horst Gabriel, Dorle Hitze e Ilse Markgraf.

Non si tratta di spettacoli ufficiali di *Kabarett*, ma di intermezzi tra i numeri da ballo. Il primo programma, inaugurato il 29 ottobre del 1949, non ha inizialmente nemmeno un titolo. I testi sono di Rolf Ulrich e Thierry (Dieter Koch), che battezza anche l'ensemble col nome *Die Stachelschweine*, nome ispirato ad una rivista satirica nota negli anni Venti, *Das Stachelschwein*, il cui autore era uno scrittore e cabarettista, Hans Reimann. La regia è curata da Alexander Welbat, le musiche sono di Theo Goldberg. Solo più tardi questo programma riceve un titolo: "Alles irrsinnig komisch" dà il nome a questi intermezzi tra le performance jazz, che verranno messi in scena fino alla fine dell'anno.

Come gettone d'ingresso, tra l'altro, non vi sono nemmeno biglietti: gli *Stachelschweine* chiedono „pro Kopf ein'Knopp“, un bottone da staccare dal cappotto. Una trovata pubblicitaria interessante, ma sicuramente nessuna garanzia economica.

Già nel gennaio del 1950 l'ensemble si sposta nel *Burghausen*, un ristorante sul centralissimo *Kurfürstendamm*, a pochi passi dalla *Gedächtniskirche*. Il *Burghausen* aveva un piccolo palcoscenico, e qui finalmente gli *Stachelschweine* potevano esibirsi tutti i giorni, non più solo con intermezzi, ma con un vero programma di due ore, "Alles neu macht der..". Certo, è difficile per un gruppo di giovani cabarettisti attrarre il pubblico del *Kurfürstendamm*. Ed ecco gli *Stachelschweine* sfilare per il *boulevard* in pigiama, in mano dei cartelloni promozionali. Altra nota caratteristica: alla fine di ogni programma è permesso agli spettatori più audaci far risuonare una grossa campana che è sul palco ed esibirsi in un numero di *Kabarett*.

Un giorno a salire sul quel palco sarà Wolfgang Gruner. Basterà poco per riconoscere in lui un cabarettista di piglio. Gruner entrerà a far parte degli *Stachelschweine* e, di lì a poco, diventerà il maggior cabarettista della Germania Ovest.

L'esperienza nel *Burgerkeller*, tuttavia, dura poco: un giorno crolla il tetto del locale, e gli *Stachelschweine* si ritrovano ancora una volta senza una casa. Ci vorranno mesi per trovare un nuovo palcoscenico. Infine, nel marzo del 1951, l'ensemble si stabilisce in un ristorante poco distante, nella Rankestraße 9, la *Ewige Lampe*. Gli *Stachelschweine* sono intanto una formazione pressoché stabile, di cui fanno parte, nel frattempo, anche Inge Wolffberg, Jo Herbst, Achim Strietzel e Wolfgang Gruner.

Qui, dopo aver allestito un piccolo palco con strumenti tecnici e luci, gli *Stachelschweine* esordiscono nel giugno del 1951 col loro nono programma, *Biennialitäteten*. „Die Ewige Lampe hat endlich wieder ein Kabarett“ – annuncia la stampa²¹². La *Ewige Lampe*, infatti, aveva alle spalle una tradizione di *Kabarett*: vent'anni prima aveva ospitato le letture e le performance di Joachim Ringelnatz e di Werner Kroll. E ora, nella Rankestrasse, Berlino Ovest ha di nuovo il suo *Kabarett*.

Due anni dopo, l'ensemble prende in gestione il locale ed ottiene dal questore il permesso di rappresentare “dort täglich von 21 bis 24 Uhr auf dem Podium (6 mq) gewerbsmäßig Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, ohne dass ein höheres Interesse der Kunst obwaltet”²¹³.

La *Ewige Lampe* ospiterà l'ensemble fino al 1965, quando – ormai all'apice del successo – agli *Stachelschweine* si apriranno le porte dell'*Europa-Center*, un grande teatro, un grande palcoscenico, dove l'ensemble si esibisce ancora oggi.

²¹² Citato da Rolf Ulrich, *Alles sollte ganz anders werden. 40 Jahre Kabarett „Die Stachelschweine“*, Ullstein, F.a.M.-Berlin 1990, p. 31.

²¹³ *Erlaubnis Herrn Rolf Ulrich von dem Polizeipräsident von Berlin*, IV/4 Tgb, Nr. Sch. 29 Az 21 02/54 GB, 26.08.1953, citato in *Alles irrsinnig komisch - Die Stachelschweine 1949 - 1989*, Eigenproduktion, Berlin 1989, 10.

4.4. Crisi del Kabarett? Sul dibattito attorno alla satira e al *Kabarett*

Di una crisi del *Kabarett* nella Germania ovest si parla già dalla fine degli anni cinquanta su inserti culturali di quotidiani e riviste o in occasione di convegni e tavole rotonde.

Friedrich Luft è uno dei primi a registrare questa situazione. In un articolo dal titolo *Die gepolsterte Bank der Spötter*, apparso sulla rivista *Der Monat* nel giugno del 1957, Luft accusa il Kabarett di quegli anni di non aderire più allo spirito del tempo (Luft parla proprio di *Zeitgeist*) e di essersi trasformato in un'istituzione conservatrice e organica al sistema: "Einst waren sie (die Cabarets) Höhlen der Aufsässigkeit und frech konspirativen Gesinnung gegen die Mehrzahl der Gesellschaft. Heute gehören sie dazu"²¹⁴. Il Kabarett, istituzionalizzandosi come momento di spettacolo, avrebbe perso – secondo Luft – la sua verve caratteristica e, da istituzione della critica, sarebbe diventato un palcoscenico dove gli eventi del momento vengono sì commentati, ma senza più quella *verve* mordace che aveva contraddistinto il *Kabarett* del secondo dopoguerra ai suoi esordi²¹⁵. Il venir meno di questo sguardo critico sull'attualità politica e del declinarsi del *Kabarett* come opposizione *per se*, avulsa dalle contingenze del momento risiederebbe, secondo Luft, nel fatto che l'esercizio della critica avrebbe perso la componente del pericolo. A differenza dei tempi bui del nazionalsocialismo, in cui rappresentare uno spettacolo di *Kabarett* era realmente pericoloso

²¹⁴ Friedrich Luft, *Die gepolsterte Bank der Spötter. Zur Situation des politischen Cabarets in Deutschland*, in "Der Monat", 9. J., H. 105, Juni 1957, pp. 33-38, qui p. 36. Il titolo di questo articolo rimanda alla collana *Die Bank der Spötter*, in cui dal 1949 al 1954 erano stati pubblicati testi satirici di differenti autori di area tedesca, e che – a sua volta – si ricollega alla tradizione tedesca dei *Bänkelsänger*, cantastorie che nel XVIII secolo giravano per le città e raccontavano storie, accompagnandosi solitamente con organetti, gironde, violini o liuti. Il loro nome deriva dal fatto che i *Bänkelsänger* si esibivano solitamente su un banchetto, in tedesco *Bänkel*. Ai *Bänkelsänger* si deve la tradizione tedesca delle *Moritäten*, un genere a cui spesso poeti e cabarettisti avrebbero attinto. La più nota *Moritat* è quella di *Mackie Messer* di Bertolt Brecht.

²¹⁵ "Sie stemmen sich nicht mehr vor Herzensgrund gegen den Zeitgeist [...]. Sie kommentieren geschickt oder ungeschickt den bestehenden. Mehr tun sie nicht" – scrive Luft a proposito di questi 'nuovi' ensembles. *Ibidem*, p. 37.

(“lebensgefährlich” – scrive Luft), o dei primi momenti del dopoguerra, in cui esplode l’esigenza di dar voce a quello che troppo a lungo era stato soffocato, la libertà di espressione garantita da un governo democratico e sancita nel *Grundgesetz* avrebbe privato il *Kabarett* della sua essenza vitale e delle condizioni più feconde al suo sviluppo.

Da espressione della critica, dunque, “eine ganz unkonservative Einrichtung, [...] Ort der Aufsässigkeit, des Widerspruchs, des professionellen Löckens wider den allgemeinen Stachel”²¹⁶, senza la sua disposizione critica antireazionaria, in parte vicina al pensiero di sinistra, il *Kabarett* sarebbe diventato una sorta di istituzione familiare, dai toni piuttosto concilianti.

La posizione di Luft risulta, nel 1957, un caso ancora isolato. In un convegno organizzato a Berlino in quello stesso anno dalla *Evangelische Akademie* sul tema “Tötende oder heilsame Lächerlichkeit”, si insiste invece sulla *necessità* della presenza del *Kabarett* come forum di libertà di espressione e strumento che apre le possibilità di una lettura più acuta della realtà. Rolf Ulrich, direttore degli *Stachelschweine*, rivendica ai cabarettisti il ruolo di pedagoghi del popolo e difende il *Kabarett* come momento di “Restauration des gesunden Menschenverstandes”. Anche il Ministero delle Poste Ernst Lemmer lo definisce “Korrektiv eingefahrener Meinungen”, un mezzo per uscire dai binari del pensiero comune, e, in quanto tale, ne promuove la totale libertà²¹⁷.

È verso la metà degli anni sessanta, tuttavia, che la crisi del *Kabarett* viene ripetutamente tematizzata nella stampa conservatrice. Con sempre maggiore interesse ci si interroga ora sulle possibilità e sui limiti di questa forma, che si

²¹⁶ *Ibidem*, p. 35.

²¹⁷ Un resoconto di questo convegno si trova in Rainer Wagner, “Ziemlich ernste Lächerlichkeit”. *‘Stachelschweine’, Theologen, Fußvolk und ein Minister*, in “Die Welt”, 4.10.1957. Al convegno si fa riferimento anche in: Heinz Elsberg, *Minister als ‘Stachelschwein’ – Anwalt*, in “Berliner Blätter”, 11.11.1957. Qui Elsberg riferisce: “Ulrich bezeichnete sich und seine Kollegen als Pädagogen und Moralisten des Volkes [...]” – e descrive la posizione del direttore degli *Stachelschweine* rispetto alla dialettica tra critica e istituzioni: [Er] legte [...] ein eindeutiges Bekenntnis für die Kleinkunst als einer Kritik an der bestehenden Welt ab, um dann mit einer gewissen Resignation festzustellen, daß den „Stachelschweinen“ gewisse öffentliche Institutionen infolge ihrer spitzen Zungen oftmals den Abst absägen, auf dem sie sitzen“. A proposito di questo convegno cfr. anche Jürgen Pelzer, *Kritik durch Spott*, cit., p. 123.

muove tra spettacolo e comunicazione di attualità. Lo sguardo, ancora una volta, è al *Kabarett* del terzo Reich e al suo massimo esponente, Werner Finck. L'analisi, tuttavia, non si sofferma sulle reali declinazioni del *Kabarett* in questo periodo, quanto piuttosto sul principio, di per sé alquanto astratto, che sia stato proprio il regime di terrore instauratosi durante il terzo Reich a fornire le condizioni ideali per il fiorire di un *Kabarett* realmente critico rispetto al sistema.

Già nei primissimi anni sessanta alcuni recensori riflettono dunque sul ruolo socio-politico che aveva avuto il *Kabarett* nel decennio precedente, in quella che – per via del gran numero di *ensembles* che si costituiscono e che ricercano spazi per i loro spettacoli – è pressoché univocamente individuata come la “Blütezeit des Kabaretts”, l'epoca d'oro del *Kabarett* satirico-politico.

C'è chi ne mette in risalto la funzione educativa, attraverso cui il *Kabarett* si prefigge lo scopo di rendere gli spettatori cittadini consapevoli. Questi recensori definiscono il *Kabarett* di quegli anni “Zeitkritik in lustiger Form”, una critica che – con fare allegro ma pungente – ‘mette il dito nelle piaghe del tempo’²¹⁸, condendo gli strali contro la politica, l'economia, la cultura e la società con una nota satirica e divertente. Un compito importante, dunque, che permetterebbe una prospettiva ampia sulle cose, proprio perché guardare il mondo con un occhio comico non significa certo non prenderlo sul serio.

La crisi di questo sguardo poliedrico sulla realtà viene tuttavia avvertita già all'indomani di questo decennio d'oro.

Lo stesso Werner Finck dichiara di aver abbandonato il vero *Kabarett* perché quello che per lui è umorismo, anzi, satira patibolare, avrebbe ormai perso la componente di rischio che gli era propria²¹⁹.

“Dran ist nur die böse Demokratie schuld“ – commenterà Paul Hühnerfeld su *Die Zeit* poco tempo dopo²²⁰, riferendosi al fatto che in un contesto

²¹⁸ “den Zeitfinger auf die Wunden unserer Zeit zu legen und dies mit lächelnden Gesicht und schlagfertigen Pointen”. Cfr. Milton Graces, *Das politische Kabarett*, in “Der Ingenieur”, Juni 1963.

²¹⁹ Cfr. Werner Finck, “... im Höchstfall drei Monate”. Werner Finck über die Krise des Kabaretts, in “Sonntagsblatt”, Nr. 45, Hamburg 1961, p. 14.

democratico verrebbero meno le condizioni più congeniali al fiorire del *Kabarett*. E sempre Werner Finck dirà:

Schuld ist das in unserem Grundgesetz verankerte und jedem Bundesrepublikaner garantierte Recht der freien Meinungsäußerung. Solange das nicht geändert ist, was ich keinem Bundesbürger (mit Ausnahme der Kabarettisten) wünschen möchte, wird sich auch an dem kuriosen Dilemma der heutigen Kabarettisten leider nichts ändern²²¹.

In mancanza di un concreto pericolo di vita per un cabarettista che, attraverso la satira, vuole esercitare critica sulle storture del suo tempo, sembrerebbe dunque venir meno l'essenza stessa del *Kabarett*, la sua capacità di *agency*, intesa come azione concreta sulla realtà.

Se ancora negli anni cinquanta si poneva l'accento sul carattere ontologicamente oppositivo del *Kabarett*, aspetto – questo – che offriva ai cabarettisti quella condizione feconda che è sul filo sottile tra esercizio dell'arte e pericolo della critica, con la realizzazione del muro si determina un cambiamento sostanziale nel modo di concepire la satira e il Kabarett.

Nel 1964, in particolare, con l'apertura dei *Kabaretttage* di Essen, giornate dedicate al *Kabarett* amatoriale, si dà ufficialmente il via ad un dibattito sul ruolo della satira nel *Kabarett*. Apice di questa discussione si ha con la tavola rotonda sul tema “Was darf die Satire?”, svoltasi nel marzo del 1966 a Bad Boll. Sulla scia degli esiti di questo incontro la stampa conservatrice legata all'editore Axel Springer darà spazio a diversi interventi sul tema, in particolare sulle pagine del suo quotidiano *Die Welt*.

Qui le prospettive si dividono tra teorici, che tendono ad affidare alla satira nel *Kabarett* un ruolo ‘positivo’, quindi non di opposizione ma piuttosto di adesione conforme (si tratta, in particolare, di Jost Nolte, William Schlamme e

²²⁰ Cfr. Paul Hühnerfeld, *Heimweh nach der Intoleranz*, in “Die Zeit”, Nr. 24, 1962.

²²¹ Werner Finck, *Das Cabaret ist anders geworden*, in Klaus Budzinski (hg.), *So weit die scharfe Zunge reicht*, Scherz, München 1964, p. 8.

Friedrich Luft), e cabarettisti, che vogliono invece riaffermare il carattere dialettico della critica nel *Kabarett*.

Jost Nolte riassume la posizione della stampa conservatrice rispetto ad un *Kabarett* che esercita pensiero critico sulla società, affermando la necessità che la critica nel *Kabarett* non giunga a negare lo *status quo*: “Das Kabarett darf den Staat nicht zersetzen, es muß ihn reinigen und erhalten. Ihm ziemt Respekt für die Vertreter des Volkes. Das Staatsoberhaupt hat aus dem Spiel zu bleiben”²²².

Dirompente, invece, l'intervento di Rudolf Rolfs, *spiritus rector* della *Schmiere*, un *ensemble* di Francoforte dai toni politicamente molto destabilizzanti. L'eco dell'avvicinarsi del *Kabarett* alle forme dell'agitprop si avverte, nelle parole di Rolfs, in maniera marcata. Rolfs si definisce infatti non più cabarettista, ma agitatore: “Ich mache kein Kabarett. Ich agitiere. Ich bin Agitator und will die bestehendem gesellschaftlichen Verhältnisse zersetzen, im Sinn des Neues, des Besseres [...] Ich agitiere für das Grundgesetz, und um dafür zu agitieren, muß man heut extrem sein”²²³.

Nel resoconto sulla tavola rotonda di Bad Boll, pubblicato su *Die andere Zeitung*, Peter Altmann sintetizza la prospettiva di un *Kabarett* che sostituisca alla critica una prospettiva positiva e di una satira che agisca esclusivamente nello spazio scenico della performance con queste parole:

Das obrigkeitliche Idealbild von Kabarett also, zusammengefasst: Ein betuliches Grüppchen, nicht ‘zersetzend’, mit gebührendem Respekt gerüstet, verbannt in den Keller, wo es angesichts eines winzigen ‘Elite’-Publikums keine Schaden anrichten kann. Der Kabarettist, bestenfalls, als Hofnarr des besserer Gesellschaft – tabu fürs ,unmündige’ Volk²²⁴.

²²² Joost Nolte, *Was die Satire darf..., Als Kabarettist den Ernst bekämpfen? Diskussion in der Akademie Bad Boll*, in “Die Welt”, Hamburg 16.3.1966.

²²³ L'intervento di Rudolf Rolfs, così come quello di molti altri partecipanti alla tavola rotonda di Bad Boll, è riportato sempre in Peter Altmann, *Was darf die Satire und was ist der politische Kabarettist: Hofnarr oder Agitator? Zu einer Kabarett-Diskussion in Bad Boll*, in “Die andere Zeitung”, Hamburg, 24.3.1966.

²²⁴ Peter Altmann, *op. cit.*

Questa metamorfosi dei cabarettisti in giullari di corte, che non riescono più a farsi voce della critica, viene tematizzata più volte nella metà degli anni sessanta nello scenario della Germania occidentale.

Nel 1966 Klaus Budzinski pubblica una monografia sul *Kabarett* di questi anni proprio con il titolo *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer*²²⁵. Qui Budzinski accusa molti cabarettisti di aver rinunciato all'esercizio della critica al potere e di essere diventati *Spaßmacher*, buffoni, spesso asserviti al potere e finanziati dai politici: "Unsere öffentlichen Spaßmacher sind die modernen Hofnarren, sie werden dafür bezahlt, und zwar nicht schlecht"²²⁶. Il *Kabarett* politico, conclude Budzinski nella postfazione, deve credere di poter cambiare qualcosa, deve sapersi ribellare ("auf die Barrikaden gehen" – scrive l'autore, con una felice metafora), o per lo meno aiutare il pubblico a prendere posizione. Al tramonto dell'era Adenauer il *Kabarett* satirico tedesco sembrerebbe invece trovarsi in uno stadio intermedio tra la sua vera essenza (*das Brettel* – il palcoscenico nudo) e le luci della ribalta (lo schermo televisivo), finendo per tradire la sua essenza in una sorta di opposizione apparente (*Scheinopposition*). Abbandonando la scena non ufficiale (Budzinski parla a proposito di "Untergrund") e aderendo agli schemi normativizzanti del successo mediatico, il *Kabarett* satirico-politico tedesco occidentale avrebbe scelto di diventare un'istituzione statale, quasi come le realtà della RDT, tradendo così la sua vera natura di forma dissacrante, espressione di opposizione: "Kabarett als Institution ist ein Widerspruch in sich selbst"²²⁷.

Ancora più implacabile il suo giudizio pochi anni dopo. In un articolo apparso nel luglio del 1969 sulla *Abendzeitung* (AZ) di Monaco, Budzinski arriverà a dichiarare la morte del *Kabarett*:

Unkten in den fünfziger Jahren Kritiker von der Krise des Kabaretts, so erklären heute Kabarettisten selbstkritisch das

²²⁵ Klaus Budzinski, *Die öffentliche Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer*, List, München 1966.

²²⁶ *Ibidem*, p. 33.

²²⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 154-157, qui p. 155.

Kabarett für tot. Die Krise hat sich inzwischen bis an den Lebensnerv des Kabarett durchgenagt. [...] Sämtliche Programme engagierter Kabarett [...] wirkten wie letzte Programme²²⁸.

A negare questa crisi del *Kabarett* è invece Rolf Ulrich, direttore degli *Stachelschweine*. In un articolo pubblicato sul quotidiano di Berlino Ovest *Der Abend* nel 1964 la sua posizione è scandita a chiare lettere: “Keine Kabarett-Krise” – dichiara il titolo. E Ulrich spiega il perché: non è la diffusione mediatica a nuocere al *Kabarett*, in quanto questo, rivolgendosi – per sua natura – solo ai pochi che possono capirlo, richiede un linguaggio specifico. La scrittura di un programma rimarrebbe pertanto invariata, non subirebbe alcuna ‘pulitura’, e l’esercizio della satira resterebbe in ogni caso un’operazione di decostruzione: “Die Bank der Spötter” – scrive Ulrich, con un chiaro riferimento all’articolo di Luft che pochi anni prima aveva aperto il dibattito sulla crisi del Kabarett – “ist nicht gepolstert, die Kabarettisten laufen keine offenen Türen ein, es gibt genug Tapetentüre, die man erst aufspüren muß und die denn noch ganz schön zugekleistert sind”²²⁹. Ulrich ribalta dunque la prospettiva: le accuse rivolte agli *Stachelschweine* di essere organici alla SPD o di aver lasciato che la satira politica scadesse in un susseguirsi di motti ‘da quattro soldi’ svelerebbero in realtà il timore delle istituzioni e dei partiti di venir attaccati dalla satira, e sarebbero quindi espressione di un atteggiamento restrittivo e conformista, che mira a far rispettare queste ‘porte nascoste’, questi tabù: “und wenn sie es nicht schaffen, versuchen sie es mit Tricks, mit der Tricktatur”²³⁰.

Di fatto, però, vi sono due eventi che determineranno di lì a poco una cesura nella produzione del Kabarett nella Germania ovest. Uno è la soppressione, il 29 dicembre del 1965, e a dispetto delle proteste rivolte dagli spettatori al *Norddeutscher Rundfunk* (NDR), della serie televisiva di Kabarett *Hallo Nachbar*. A questo segue il divieto di proporre spettacoli pubblici imposto a

²²⁸ Klaus Budzinski, *Satire ohne Brettl*, in “Abendzeitung”, München, 04.07.1969, p. 11.

²²⁹ „Nun ist aber Satire eine durch und durch negative Angelegenheit. Was in Ordnung ist, bedarf keine Satire“. Cfr. Rolf Ulrich, *Keine Kabarett-Krise*, in “Der Abend”, Berlin, 28.10.1964. L’articolo è il resoconto di una conferenza stampa tenutasi nello *Sportpalast* di Berlino in occasione dei quindici anni di attività degli *Stachelschweine*.

²³⁰ *Ibidem*.

Wolfgang Neuss, cabarettista di spicco della RFT, nonché regista dei due programmi di maggior successo degli *Stachelschweine*, “Festland Berlin” e “Zwischen Nylon und Chemnitz”, messi in scena nel biennio 1951/52. A questo divieto, d'altronde, aveva contribuito fortemente la stampa conservatrice di diversi editori, in particolare di Springer, dopo che Neuss nella sua rivista satirica *Neuss Deutschland* aveva invitato i lettori a non donare soldi per l'operazione militare americana in Vietnam.

Non sono, questi, gli unici casi che coinvolgono il NDR. Nel 1966 la *Münchner Lach- und Schießgesellschaft*, il maggior *Kabarett* di Monaco, che presenta qui i suoi numeri, non può più andare in onda dal vivo; il *Bügelbrett*, un *Kabarett* di Heidelberg di forte sapore politico, dichiara alla stampa l'impossibilità di lavorare nel NDR a queste condizioni. Nella notissima lotteria televisiva *Ein Platz an der Sonne* il momento tradizionalmente dedicato a numeri nati dalla collaborazione degli *Stachelschweine* e della *Münchner Lach- und Schießgesellschaft* viene sostituito da una serata di varietà.

“So ist die besorgte Frage nach dem politischen Kabarett und seiner Meinungsfreiheit in der Bundesrepublik berechtigt”²³¹ – commenterà Heiko R. Blam nel suo articolo uscito sulla zurighese *Die Weltwoche* il 17 febbraio del 1967. Lo stesso Blam, d'altronde, fa riferimento ad un programma del *Sender Freies Berlin* dell'8 gennaio di quell'anno, in cui era stato trasmesso un contributo alla discussione sul *Kabarett* dal titolo “Der Schuss ins Schwarze”²³². In questa occasione era stata espressa una posizione organica alla linea politica ufficiale, attraverso la distinzione tra *Kabarett* ‘artistico’ e *Kabarett* ‘d’agitazione’, ed erano state condannate le tendenze ‘di sinistra’ di alcuni cabarettisti. Blam riconduce la limitazione della libertà dei cabarettisti non solo al benessere economico, che avrebbe addolcito certi strali della critica, ma anche alle forme di censura che vi avrebbero preso piede in

²³¹ Heiko R. Blam, *Wie politisch ist das Kabarett in der Bundesrepublik*, in “Die Weltwoche” (Zürich), Nr. 1736, 17.2.1967.

²³² L'emittente radiofonica *Sender Freies Berlin* era stata istituita nel 1953 a Berlino Ovest. Il nome era un'allusione in pieno stile da guerra fredda ad una Berlino „frei“, libera, ovvero non socialista.

risposta all'apertura del *Kabarett* ad un pubblico di massa. La *verve* critica si sarebbe quindi progressivamente affievolita, divenendo una sorta di beffa compiacente e compiaciuta, che non colpisce nessuno e offre per di più ai cabarettisti quel sapore mite della libertà da giullare (Blam parla di "Hofnarrrechte"). L'autore dell'articolo denuncia infine la campagna conservatrice dello *Springer Verlag*, additandolo come circolo organico alla politica ("regierungstreuer Pressekreis"), colpevole di aver attaccato fatalmente l'intero mondo del *Kabarett* di Berlino Ovest.

Altmann commenterà a questo proposito che, per via di questa operazione di oscuramento avviata con il NDR, il ruolo del *Kabarett* nella Germania occidentale verrà completamente esautorato e l'effetto della satira neutralizzato, per cui, assistendo ad un numero di *Kabarett*, il pubblico non si lascia più stimolare alla riflessione, ma al massimo ride sotto i baffi. E conclude: "»Laß ihnen doch die Narrenfreiheit« – das schlimmste Plädoyer für den Kabarettisten; nur das Verbot ist schlimmer"²³³.

Anche nella RDT assistiamo nella metà degli anni sessanta ad una fase di cambiamento per il *Kabarett*.

In un contributo pubblicato all'interno di un volume del 1987 dedicato al *Kabarett* satirico-politico della RDT, Rolf Rohmer, all'epoca professore alla *Theaterhochschule "Hans Otto"* di Lipsia, legge a posteriori questo cambiamento in una nuova declinazione della prassi artistica che si sarebbe andata affermando intorno a quegli anni. Gli *ensembles*, riflette Rohmer, avrebbero lentamente abbandonato le forme brevi, epigrammatiche, i cosiddetti 'numeri', spesso indipendenti tra di loro e non legati da alcun nodo tematico, per una struttura più compatta, in cui una o più linee tematiche fanno da filo rosso a momenti più lunghi, spesso dialoghi e scene costruite con maggior sapienza teatrale, e che richiedono – pertanto – una diversa presenza scenica.

Questa sorta di 'teatralizzazione' della *performance* nel *Kabarett* si sarebbe dunque istituita come prassi artistica proprio in questi anni, finendo per

²³³ Peter Altmann, *op. cit.*

modificare la struttura dei programmi, ma anche le dinamiche interne all'*ensemble*: registi ospiti si affacciano con sempre maggiore frequenza, si diffonde la pratica di attori di teatro che si dilettono sulle scene di *Kabarett*. Questa interconnessione del *Kabarett* con le forme del teatro si ufficializzerà successivamente con l'ingresso dei cabarettisti nel *Theaterverband*, in cui nel 1985 viene istituita una sezione per il *Kabarett*, guidata da Peter Ensikat, e con il moltiplicarsi di giornate di lavoro e *workshops* dedicati al *Kabarett*²³⁴. A riprova di questa svolta nella prassi esecutiva e del nuovo inquadramento istituzionale del *Kabarett*, anche la ricezione e la riflessione sul ruolo del *Kabarett* nella società assumerà contorni diversi.

Come ha sottolineato Dietmar Jacobs nel suo studio sui *Kabarets* dell'era Honecker, nel contesto socialista le riflessioni degli anni cinquanta si caratterizzano per una forte connessione tra le teorie sulla satira e quelle sul *Kabarett*, quasi che la ridefinizione della satira in funzione socialista permetta di riflesso una rilettura della funzione del *Kabarett*²³⁵.

Di fatto, quindi, il connubio tra satira e *Kabarett*, pur dando una declinazione unilaterale ad un tipo di *performance* che avrebbe invece, per natura, un più ampio respiro, rappresenta la chiave di lettura con cui in maniera compatta negli anni cinquanta si è guardato al *Kabarett*.

Questa prospettiva si inserisce in un quadro in cui le arti e la cultura più in generale vengono programmaticamente indirizzate su una linea politica. Tre sono le istituzioni nate in quest'ottica: l'*Amt für Literatur und Verlagswesen* (Ufficio per la Letteratura e l'Editoria), la *Kommission für Kunstangelegenheiten* (Commissione per le Questioni Artistiche), istituiti entrambi nel luglio del 1952, e il *SED-Kultursekretariat* (Segretariato Culturale della SED). Questi uffici verranno poi in parte convogliati nel

²³⁴ Tra questi, ricordiamo i *Werkstatttage des Berufskabarett* di Gera, inaugurati nel 1979, che rappresentano il più rilevante forum di discussione dei *Kabarets* professionisti della RDT. Cfr. a proposito *Brief der Abteilungsleiterin in der Abteilung Kultur der ZK der SED, Ursula Ragwitz an Kurt Hager*, 2.3.1979, SAMPO-BArch. IV B2/9.06/85

²³⁵ In realtà, sottolinea Jacobs, si tratta nel primo caso di un metodo o di un fine di una performance comico-artistica, nel secondo di una delle declinazioni delle arti performative. Cfr. Dietmar Jacobs, *Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett der Ära Honecker*, Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1996. pp. 15-16 e nota 1.

Ministero per la Cultura, istituito nel 1954, in seguito alle direttive stabilite in linea con il cosiddetto ‘Nuovo Corso’²³⁶.

Era stato proprio questo ‘nuovo corso’ ad affermare l’idea di una ‘satira positiva’, che avrebbe permesso una risoluzione costruttiva della dialettica delle contraddizioni.

La discussione sulla ‘satira positiva’ ha un momento importante nel marzo del 1955 quando sul *Sonntag*, l’organo del *Kulturbund*, viene pubblicato un articolo dal titolo “Satire – ein langweiliges Thema”²³⁷. Qui – sull’onda della polemica sulla scarsa presenza della satira nei programmi televisivi e radiofonici – la satira viene accusata di provincialismo e di incapacità di guardare alla realtà con un orizzonte più ampio. Alf Scorell aggiungerà che gli attori satirici sarebbero diventati una sorta di grassi eunuchi (“verfettete Eunuchen”)²³⁸.

La polemica viene superata in chiave positiva da un volantino di propaganda pubblicato sempre sul *Sonntag* nel gennaio del 1956 col titolo “Wahre Satire dient dem Neuen. Die Aufgaben der satirischen Zeitschriften, satirischen Sendungen und der satirischen Filme”, in cui vengono indicati quattro compiti della satira: la lotta contro il nemico di classe, lo smascheramento dei sostenitori del capitalismo (definito qui come ‘società dello sfruttamento’), la lotta ai vecchi pregiudizi dei lavoratori e l’attacco all’ipocrisia e alla menzogna della società borghese²³⁹. Pochi mesi dopo, in occasione di un

²³⁶ Il Nuovo Corso, avviato il 9 maggio del 1953, rappresenta un momento in cui, dopo la morte di Stalin, ai nuovi capi del Cremlino sembrò opportuno correggere la rotta della politica interna ed estera in Unione Sovietica e, di riflesso anche nella Germania orientale. Per la prima volta la SED accenna ad una timida autocritica, e apre uno spazio di maggiore libertà per gli intellettuali. Il dibattito sulla satira, avviatosi sulle pagine di *Sonntag*, si inserisce proprio in questa politica. Esso rappresenta, tuttavia, un tentativo stabilito dalle gerarchie della SED, e porta alla soluzione rapida delle questioni apertesi attorno al ruolo della satira. Di fatto, tuttavia, il 16 e 17 giugno 1953 esplodono a Berlino Est e in altre città della Germania orientale violente manifestazioni contro il governo di Walter Ulbricht e contro i sovietici. L’intervento repressivo dei carri armati sovietici decreta la fine di questo momento di apparente liberalità.

²³⁷ o. A., *Satire: Ein langweiliges Thema*, in “Sonntag” 24 (1955), 13, p. 7.

²³⁸ Alf Scorell, *Satire – leicht gefordert, schwer geschrieben*, in “Sonntag”, 27 (1955), p. 12.

²³⁹ A proposito di questo volantino di propaganda si veda l’analisi in Frank Wilhelm, *Literarische Satire in der SBZ, DDR 1945–1961. Autoren, institutionelle Rahmenbedingungen und kulturpolitische Leitlinien*, Kovac, Hamburg 1998, in particolare pp. 169-174. Wilhelm ricostruisce come la pubblicazione di questo articolo sul *Sonntag*

incontro tra redattori e caporedattori organizzato dal Politbüro del ZK della SED e svoltosi nel dicembre di quell'anno, quindi all'indomani della sollevazione ungherese, Albert Norden, segretario del ZK della SED, accuserà la satira di rifuggire al suo compito principale, quello di combattere l'imperialismo senza esclusione di colpi, e accuserà l'*Eulenspiegel* di dedicare più spazio agli strali contro il socialismo piuttosto che alla lotta al capitalismo²⁴⁰.

Da questo momento in poi il dibattito sulla satira e sul Kabarett socialista sarà inquadrato esclusivamente in un'ottica organica al partito.

Nel 1959 viene pubblicata la dissertazione di Georgina Baum dal titolo *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik*²⁴¹. Si tratta di una lettura filosofica di chiara impronta marxista sulle differenze tra l'umorismo e la satira, in cui Baum condanna l'umorismo, col suo carattere conciliante e astorico, per il peso eccessivo che ha nella società borghese, e per la tendenza ad estetizzare ed insieme assolutizzare le contraddizioni.

La satira, al contrario, come manifestazione della società socialista, presenterebbe una critica reale alla società, inserendosi pertanto in un processo storicamente dialettico di superamento delle contraddizioni e del loro carattere anacronistico: "Aufgabe der Satire ist [...] das Veraltete zu entlarven, [...] und so den Progreß der Menschheit zu fördern" – scrive Baum, citando le riflessioni di Jürgen Brummack²⁴². Questo radicarsi nel processo storico farebbe allora della satira uno strumento nelle mani della nuova classe in ascesa: è il proletariato, infatti, in quanto incarnazione del nuovo, che può guardare alle contraddizioni della storia con occhio critico attraverso la satira, poiché questo riso suscitato dalla satira ha in sé un forte

abbia rappresentato una strategia ben studiata, che permettesse di veicolare una decisione politica attraverso uno strumento di diffusione di massa.

²⁴⁰ Cfr. Albert Norden, *Für eine kämpferische und parteiliche Satire*, in "Neuer Weg. Organ des ZK der SED für Fragen des Parteaufbaus und des Parteilebens", 1 (1957), pp. 9-12.

²⁴¹ Georgina Baum, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*, Ruetten & Loening, Berlin (Ost) 1959.

²⁴² Jürgen Brummack arriverà a leggere la satira come "ästhetisch sozialisierte Aggression", individuandone la natura politica e inquadrandola come strumento di agitazione popolare. Cfr. Jürgen Brummack, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in *Deutsche Vierteljahresschrift (Sonderheft)*, 1971, Nr. 45, S. 275-377, qui p. 282.

potenziale progressista. La Baum, inoltre, sostiene che uno dei maggiori discrimini tra umorismo borghese e satira socialista consiste proprio nella risposta ad una questione-chiave del riso, ovvero “wer lacht über wen?”: l’umorismo, essendo il prodotto di un contesto sociale fatto di differenza di classe, comporta derisione, mentre la satira propone una prospettiva sociale diversa, in cui non è il più forte a ridere sul più debole, ma tutti ridono sui comportamenti da correggere.

Se nella RDT degli anni cinquanta il dibattito si concentra sulla ridefinizione della satira socialista nell’ottica della contrapposizione di classe, motivo che si declina nella dialettica tra vecchio e nuovo, una volta superata la fase di passaggio e affermato il sistema di produzione socialista, lo sguardo della satira si sposta dalla lotta di classe alle contraddizioni interne alla società. Occorre ora interrogarsi su quali comportamenti siano da considerare estranei al socialismo o in contrasto con i suoi valori, quali si manifestino come contraddittori rispetto agli obiettivi della SED e mettano in luce modi di agire e di pensare non conformi. Cosa succede alla satira quando non si rivolge più ai nemici di classe ma guarda agli scarti tra imperativi della società socialista e le sue realizzazioni concrete? Ora sono gli individui i cui comportamenti divergono dagli ideali dettati dal partito ad interessare la sua lettura della società. Se nelle trattazioni sulla funzione educativa della satira si individua allora nei singoli un nuovo oggetto, sono tuttavia contraddittorie le riflessioni sulla sua reale *agency*. Se da un lato viene interpretata, ancora una volta in un’ottica marxista, come strumento operativo nell’ottica del progresso socialista (“ein die Gesellschaftskräfte erweckenders, vorwärtsantreibendes, aufrüttelndes Mittel”²⁴³), dall’altro viene letta come “ästhetisches Signalsystem”²⁴⁴, una sorta di campanello d’allarme che mette sì in luce le disparità latenti, rimane però confinato alla sfera artistica, senza alcuna capacità di reale presa sulla società. Una dialettica, questa, che Werner

²⁴³ Werner Neubert, *op. cit.*, p. 47.

²⁴⁴ “Die Satire tritt dann vielmehr als ein besonders ‘ästhetisches Signalsystem’ in Erscheinung, um die sozialistische Öffentlichkeit in dieser bildhaft zugespietzten Weise auf Entwicklungsprobleme und Widersprüche gleichsam hinzustoßen. [...] [D]ie Satire [...] steht [...] in einer Richtung mit den Brschlüssen und Weisungen aus der organisierenden Tätigkeit der Partei der Arbeiterklasse und des sozialistischen Staates”. *Ibidem*, p. 200.

Neubert sembra ricondurre *ad unum* nella concezione di una satira progressista che produce critica, ma la declina nella sfera estetica:

Die Satire, welche die komischen Züge der Wirklichkeit aufgreift und gestaltet, wrseit sich als eine spezifische *äschtetische Form der gesellschaftlichen Kritik* mit mehr oder weniger konkreter Zielsetzungen. Sie zählt zu jener *Waffe der Kritik*. [...] Damit ist die progressive Satire in ihrer politischen, revolutionären Funktion charakterisiert²⁴⁵.

D'altra parte anche nella RDT si affacciavano da qualche anno gruppi di agitprop, che utilizzano i mezzi del *Kabarett* per l'agitazione e la propaganda, ribaltando l'idea di una satira dalle potenzialità educative²⁴⁶.

Questo nuovo sguardo sulla satira ha anche implicazioni nelle riflessioni sul *Kabarett*.

Una prima analisi di questo cambio di prospettiva rispetto alla funzione del *Kabarett* viene presentata da Max Hohl già nel settembre del 1962 in un opuscolo pensato per formare direttori di gruppi che si dedicano, per diletto, a diverse forme di teatro²⁴⁷. Qui, sotto il denominatore dell'ideale di *Kunst als Waffe*, vengono esposti i compiti comuni ai gruppi di *Kabarett* e di agitprop: da un lato identificare e superare i residui di mentalità capitalista che frenano la realizzazione del socialismo, dall'altro mettere in luce la bellezza della società socialista. Soprattutto, però, viene chiarito un punto centrale, ovvero il fatto che, con la realizzazione dello Stato dei contadini e dei lavoratori questi gruppi non sono più legati ad uno sguardo di classe, dal basso verso l'alto, ma devono assumere il compito di rafforzare la repubblica

²⁴⁵ *Ibidem*, p.57, corsivo mio.

²⁴⁶ Il fenomeno non doveva essere poi così piccolo, se già nel 1959 Erich Brehm aveva voluto tracciare dei confini ben netti tra gruppi agitprop e *Kabarett*: i primi lottano per l'affermazione del socialismo e lo fanno in maniera seria e dichiaratamente politica, mentre i *Kabarett* 'pungono' ("stechen") senza ferire, e per di più col tono allegro della satira. Cfr. Erich Brehm, *Agitprop und Kabarett*, in "Neue Deutschland Literatur", 7 (1959), 3, pp. 112-119.

²⁴⁷ Max Hohl, *Die Bedeutung und die Aufgabe der Kabarett/Agitprop-Gruppen in der Deutschen Demokratischen Republik*, hg. von Zentralhaus für Kulturarbeit – Sektor Wort und Spiel, Leipzig 1962. Questo libello è indicato da Manfred Berger nel 1964 come l'unico reale contributo che, accanto alla questione del ruolo della satira e del *Kabarett* in ambito socialista, mette in luce aspetti concreti del lavoro di molti gruppi di *Kabarett* nella RDT. Cfr. Manfred Berger, *Kabarett nach vorne. Zu einigen Problemen der Kabarettbewegung*, Tribüne, Berlin (Ost) 1966, p. 7.

socialista, sostenendola esplicitamente: “Eine Opposition aus Prinzip ist unmarxistisch”²⁴⁸ – scrive Hohl.

A dare una forte impronta alla discussione sulla satira negli anni sessanta è il contributo di Peter Nelken apparso nel 1963 su *Einheit*, la rivista di carattere teorico della SED: *Die Satire – Waffe der sozialistischen Erziehung*. Qui Nelken afferma la necessità che la satira prenda posizione e che diventi una sorta di forma estetizzata della dottrina socialista: “Die Linie des satirischen Angriffs muß deshalb immer mit der Generallinie der Partei übereinstimmen und ihrer Verwirklichung dienen”²⁴⁹ – scrive Nelken.

L’utilizzo di un vocabolario che attinge alla sfera semantica della guerra non suona, d’altronde, come un monito isolato.

Nel volumetto dal tono satirico pubblicato per la prima volta nello stesso anno col titolo significativo *Lachen will gelernt sein*, lo stesso Peter Nelken indica le forme specifiche del riso nella realtà socialista rispetto a quella capitalista, attribuendo alla satira ancora una volta il ruolo di arma, *Waffe*, per la formazione dell’uomo socialista. Già Krusciov nel corso del III Congresso dell’Unione Sovietica, svoltosi nel 1959, aveva chiamato la satira “eine der schärfsten Waffen [...] unserer Partei und unseres Volkes”²⁵⁰, un’arma che avrebbe aiutato a superare gli errori e le mancanze e a spianare la strada alla realizzazione del comunismo.

Su questa linea, in un libello pubblicato sempre dal *Zentralhaus für Kulturarbeit* nel 1963, Manfred Berger sottolineerà l’importanza di pianificare il lavoro di un *ensemble* di *Kabarett* in funzione del grande ruolo che la SED attribuisce a questa forma, nell’ottica della costruzione dell’uomo socialista. Rivolgendosi a *Rote Funke* (‘Scintilla Rossa’), un *ensemble* di studenti di Bernau, con uno scritto dal titolo *Geplantes Kabarett*, Berger esordisce con queste parole: “Das politisch-satirische Kabarett wird von unserer Partei, der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, als eine

²⁴⁸ Max Hohl, *Die Bedeutung und die Aufgabe* cit., p. 7.

²⁴⁹ Peter Nelken, *Lachen will gelernt sein*, Eulenspiegel Verlag, Berlin (Ost), 1963, p. 108.

²⁵⁰ Citato in *Ibidem*, p. 75.

künstlerisch-agitatorische Waffe zur Formung des sozialistischen Menschen hoch geschätzt”²⁵¹.

Questa formula, che sembra racchiudere il *Kabarett* nel binomio dialettico di forma d’arte e strumento di educazione politica al socialismo insieme si accompagna, inoltre, ad un superamento acritico delle contraddizioni del passato. “Heiteres Abschiedsnehmen von den Fehlern der Vergangenheit”²⁵² – è la visione della satira, di per sé riduttiva, che viene affermata negli anni cinquanta e sessanta. Una lettura che riprende – osserverà Mathias Wedel – la prospettiva di Marx in *Zur Kritik der Hegelshen Rechtsphilosophie*, ma che sposta il focus della prassi satirica dai problemi scottanti del presente a quelli che hanno già superato il passaggio dialettico. Questa prospettiva, a cui è legata la concezione di un socialismo senza contraddizioni, porta Wedel a confinare la satira nella sfera rassicurante del ‘prendere commiato in maniera allegra dagli errori del passato’, e a definire il *Kabarett* come “Lehren aus der Geschichte”²⁵³.

Rispetto alla contrapposizione tra vecchio e nuovo, tra tendenze conservatrici e forze progressiste, in cui si incarna la dialettica con il capitalismo, le contraddizioni del socialismo risulterebbero quindi piccole e poco interessanti per la satira. Questa, piuttosto, da un lato, grazie alla sua capacità di tematizzare l’attualità, smaschera il nemico ideologico, la borghesia, dall’altro è più sensibile alle contraddizioni interne ma, in funzione del suo ruolo educativo, deve aiutare il pubblico socialista a superarle, senza per questo condannare i suoi atteggiamenti *in toto*.

Il concetto di ‘Heiterkeit’ non è, d’altronde, ideologicamente neutro.

Nel gennaio del 1949 l’organizzazione dei gruppi culturali amatoriali era stata centralizzata. Nell’ottica di fornir loro indicazioni di tipo artistico, era stato istituito nel 1952 un ufficio centrale per i gruppi di arte popolare, il

²⁵¹ Manfred Berger, *Methodische Beiträge für Kabarett. Geplantes Kabarett? Gedanken zur Arbeit mit der Programmkonzeption im Kabarett „Rote Funke“ der Hochschule der Deutschen Gewerkschaften*, “Fritz Heckert”, Bernau, in Id./Benno Kiebs, *Geplantes Kabarett?*, 1/1963, Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig, pp. 4-10, qui p. 4.

²⁵² Mathias Wedel, *Satire im Kabarett – Eine Skizze zur Funktionsbestimmung*, in Horst Gebhardt (hg.), *Kabarett heute. Erfahrung – Standpunkte – Meinungen*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin (Ost) 1987, pp. 56-77, qui p. 65.

²⁵³ *Ibidem*.

Zentralhaus für Laienkunst, che dal 1954 sarà chiamato *Zentralstelle für Volkskunstgruppen*. Questo ufficio, che diventa nel 1962 il *Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR*, con sede a Lipsia, è incaricato – assieme alle amministrazioni di circoscrizione (le “staatliche Kreis- und Bezirkskabinetten für Kulturarbeit”) – della direzione del lavoro culturale di molti gruppi, soprattutto giovanili, che si riuniscono nel tempo libero per attività culturali. Per questi gruppi il *Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR* pubblica, con una certa frequenza, materiale didattico di vario tipo, in cui sono offerte indicazioni tecniche ma anche ideologiche per il lavoro di questi ‘dilettanti della cultura’.

Nel 1965, all’indomani della II Conferenza di Bitterfeld, e in concomitanza con i dibattiti sul ruolo del *Kabarett* nella società socialista, il *Zentralhaus* pubblica un interessante libello dal titolo “Vom Tingeltangel zur Heiteren Muse. Zu Entwicklungsproblemen und Aufgaben der Artistik”²⁵⁴, che contiene materiale didattico (l’opuscolo è indicato come “Lehrbrief”) concepito esplicitamente per i funzionari addetti alla cultura²⁵⁵.

Qui si distingue la ‘musa allegra’ da quelle forme che in tedesco vengono inquadrare come ‘Artistik’, un termine-ombrello con cui si indicano espressioni artistiche che richiedono una certa destrezza, come la giocoleria, il varietà e il circo, ma anche – si legge qui – il *Kabarett*. Queste sono alcune delle forme in cui si manifesta la ‘musa allegra’, che si esprime anche nella danza, nelle arti figurative, nella letteratura, e che dà vita a tutte le espressioni culturali dal carattere allegro.

Interessante è osservare che quella di “heitere Muse”, musa allegra, non è affatto una categoria codificata. È “leichte Muse”, ‘musa leggera’, il termine genericamente utilizzato per indicare le forme di intrattenimento *leggero*, a cavallo tra musica e altri tipi di *performance*. Una categorizzazione della “heitere Muse” viene intentata proprio in questo opuscolo, e non sulla base di

²⁵⁴ Günter Latsch, *Vom Tingeltangel zur heiteren Muse. Zu Entwicklungsproblemen und Aufgaben der Artistik. Lehrbrief für Kulturfunktionäre*, Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig, 1965.

²⁵⁵ È d'altronde consuetudine nelle pubblicazioni del *Zentralhaus* indicare i gruppi a cui sono dedicati queste guide operative.

aspetti artistici, quanto piuttosto secondo criteri ideologici: se la ‘musa leggera’ è superficiale, frivola, talora oscena e bugiarda, allora questa categoria non può che essere attribuita agli spettacolini di bassa leva della Germania borghese. Allegra sarebbe invece la musa che ispira l’arte di intrattenimento di stampo socialista. Già durante la I Conferenza di Bitterfeld, spiega l’autore del libello era stata fatta questa distinzione, per mostrare come tutte le forme d’arte potessero contribuire alla crescita della cultura popolare nazionale socialista, e non al suo degrado. Anche per questo scompare nella realtà socialista la differenza di valore tra le forme d’arte praticate dai professionisti e quelle dei dilettanti, visto che entrambe sono dirette ad un fine comune: formare e divertire, o meglio – sciogliendo l’endiadi – formare, nel divertire, l’uomo socialista.

In realtà già in occasione della Conferenza sulla Cultura del 1957 si era registrat un accentuato interesse nei confronti della “heitere Muse”, identificata per lo più con spettacoli *Artistik* e canzonette di successo²⁵⁶.

Ma non è, questa, l’unica differenza a venire a mancare nella prospettiva della satira socialista. L’identificazione del *Kabarett* con la satira viene più volte tematizzata negli anni cinquanta e sessanta. Questa identificazione, che si basa per lo più su un fondamento ideologico, non è tuttavia priva di problematicità.

Nel 1966 viene pubblicato da Dietz, casa editrice della SED, un volume di Werner Neubert, *Die Wandlung des Juvenals. Satire zwischen gestern und morgen*²⁵⁷. Qui l’autore tematizza da un lato – con riferimento a Marx – le

²⁵⁶ Si veda Lutz Haucke, *Von der Erfahrung und Prognose. Bemerkungen zu einigen kulturtheoretischen. Grundfragen einer Standortbestimmung der ‚Unterhaltungskunst‘*, Beilage zur Fachzeitschrift „Unterhaltungskunst“, 1 (1969), 11, pp. 3-14, in particolare pp. 4-5.

²⁵⁷ Werner Neubert, *Die Wandlung des Juvenals. Satire zwischen gestern und morgen*, Dietz Verlag, Berlin (Ost) 1966. Il titolo fa riferimento alla nota affermazione di Giovenale “difficile est, satiram non scribere!”, che secondo Neubert avrebbe subito, nel contesto della RDT, un cambiamento, in quanto molte formule attribuite da Giovenale alla satira, in una realtà socialista, non avrebbero più ragione d’essere. L’utilizzo del maiuscolo è da attribuire allo stesso Neubert. Neubert era stato redattore e collaboratore del ZK della SED per il settore della letteratura. Nel 1966 diventato caporedattore della rivista del *Deutscher Schriftstellerverband*.

connessioni tra la satira e la società socialista, dall'altro il ruolo di questa nuova satira nella lotta ideologica contro la società capitalista e le sue logiche di sfruttamento.

La ridefinizione del *Kabarett* satirico-politico nell'ottica socialista viene pertanto filtrata attraverso la concettualizzazione di una *satira nuova*, la NEUE SATIRE, la quale, attraverso la decostruzione estetica, acquista funzione ideologica costruttiva.

La nuova satira socialista, scrive Neubert, supera il momento *destruens* per incoraggiare l'individuo all'adesione al socialismo. Neubert riprende qui un motivo-chiave della dottrina della SED degli anni cinquanta, che è quello del contrasto tra il vecchio, categoria con cui si stigmatizza la società borghese-capitalista, e il nuovo, ovvero la società socialista. Partendo da questa dicotomia, Neubert arriva dunque a definire una NEUE SATIRE: se la satira borghese-progressista fa da cassa di risonanza alle contraddizioni dello Stato capitalista e, all'interno di un contesto costituito da differenti classi sociali, si declina come critica dal basso verso "die da oben", la satira socialista, questa satira nuova ha, invece, come punto di partenza un'adesione allo Stato e alla sua società. "Die NEUE SATIRE [...] geht [...] von der schon formulierten, gesellschaftlich anerkannten und bestätigten Imperativa der sozialistischen Gesellschaft aus"²⁵⁸ – riflette Neubert. In quanto tale, la NEUE SATIRE deve affrontare le difficoltà legate al fatto che il suo oggetto si è spostato, si è ampliato, fino ad assimilare una componente costruttiva. Questa nuova satira deve quindi portare alla luce gli errori dei singoli rispetto alle reali esigenze della società, partendo da un presupposto fondamentale: l'adesione del singolo alla causa socialista, che determina quello che Neubert chiama un "verändertes politisches und ästhetisches „Ohr“ ihres Publikums"²⁵⁹. È infatti proprio questo riferimento al suo pubblico che permette alla satira di incorporare le contraddizioni non antagonistiche della società e di raggiungere il suo fine, ovvero il miglioramento della società ma anche la *katharsis* dell'individuo. Non la satira che nega e decostruisce, dunque, ma

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 180.

²⁵⁹ *Ibidem*, 181. corsivo nel testo.

una satira che mostra le contraddizioni *nella* realizzazione della causa socialista, per superarle come momento educativo e di ulteriore affermazione del socialismo.

Questa funzione educativa in senso ideologico della satira si muove in linea con le direttive date in occasione del VI congresso della SED, svoltosi nel 1963, in cui era stato sottolineato il ruolo centrale dell'arte e della letteratura per la crescita ideologica dell'uomo socialista²⁶⁰.

Questi orientamenti della SED avevano dunque aperto il dibattito sulla reale capacità *construens* della satira già da qualche anno. Nel 1964 Erich Brehm, che era stato fino al 1958 direttore della *Distel* e uno dei suoi maggiori autori, aveva pubblicato un volume dal titolo *Die erfrischende Trompete*, in cui aveva rigettato la famosa definizione di Tucholsky, secondo il quale alla satira sarebbe permesso tutto²⁶¹, e negato l'autonomia tra satira e oggetto a cui essa si rivolge:

der Satiriker, der heute noch bei uns mit dem Argument hausieren geht, die Satire dürfe alles, [erhebt] damit den Anspruch, er allein über die Nützlichkeit seiner Arbeit zu entscheiden. Das wäre aber ein völlig individualistischer Standpunkt, der angesichts der gesellschaftlichen Bedeutungen der Satire grotesk wirkt, dass ihn niemand im Ernst einnehmen wird²⁶².

Il principio della satira, che per Brehm è ontologicamente organica alla prospettiva della SED ("parteilich"), sarebbe fortemente riconosciuto nel contesto socialista e si costruirebbe su una base ideologicamente inequivocabile: "Das Prinzip der Kritik und der Selbstkritik, ein wesentlicher Bestandteil der marxistisch-leninistischen Weltanschauung, verschafft

²⁶⁰ Compito dell'arte socialista è "die geistige Formung des Menschen der sozialistischen Gesellschaft und die Entwicklung der sozialistische Nationalkultur", si legge nel programma della SED diffuso nel 1963. Cfr. *Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, Dietz Verlag, Berlin 1963, p. 371 segg.

²⁶¹ Cfr. Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Reinbeck, Hamburg 1960, p. 362 segg.

²⁶² Erich Brehm, *Die erfrischende Trompete. Taten und Untaten der Satire*, Henschelverlag, Berlin (DDR) 1964, p. 100.

unserer Kunst eine solide Unterlage” – scrive Brehm²⁶³. Brehm compie però un passo avanti rispetto alle posizioni degli anni cinquanta, che etichettavano l’umorismo come espressione della cultura borghese e come una declinazione storica del comico, incapace quindi di esprimere una vera critica alla società²⁶⁴. Contestando la negazione dell’umorismo avvenuta negli anni cinquanta, che lo relegava ad espressione della cultura borghese, Brehm trova nella “helfende Satire” non solo una valida alternativa all’ideale della satira positiva, ma anche una sintesi dialettica tra umorismo e satira distruttiva.

Quasi in risposta a questo confronto sul ruolo educativo della satira e del *Kabarett*, nel 1967 viene pubblicata dall’altra parte del muro quella che è la prima vera teoria del *Kabarett* ispirata a sistematicità, e che rifiuta prospettive apologetiche o normative. Si tratta del volume *Theorie des Kabaretts* di Jürgen Henningsen, uno studioso proveniente da un ambito pedagogico.

Non è un caso che, sulla scia del tentativo – di fatto ideologico – che aveva dominato l’approccio alla satira e al *Kabarett* negli anni cinquanta e sessanta, e che in particolare nella RDT aveva avuto come obiettivo quello di individuarne una funzione positiva o, più esplicitamente, di supporto ‘educativo’ nella costruzione di un pensiero socialista, sia proprio un pedagogo a scrivere la prima teoria del *Kabarett*.

Il tentativo di una formalizzazione del *Kabarett* si inserisce, d’altronde, in una tendenza che aveva dominato la ricezione letteraria e delle forme negli anni cinquanta, e che presenta talora ripercussioni anche nel decennio successivo. Si tratta di un orientamento che, soprattutto nell’ambito della germanistica, aveva visto affermarsi metodi interpretativi immanenti all’opera i quali, a partire da un’analisi fortemente orientata al testo e ai suoi elementi formali e stilistici, ne deducevano paradigmi assoluti di riferimento. Tale tendenza aveva interessato anche la satira, alle cui forme sempre più

²⁶³ *Ibidem*, p. 97.

²⁶⁴ Mi riferisco qui, in particolare, alle posizioni, della Baum.

teorici avevano rivolto attenzione²⁶⁵, giungendo a fissarne dei modelli che non tenevano in alcun conto i fattori storico-culturali in cui queste forme avevano trovato espressione.

L'operazione di Henningsen, pertanto, va letta sotto questa luce: egli, di fatto, ricostruisce una fenomenologia del *Kabarett*, sebbene cerchi di superare il paradosso legato alla formulazione di una teoria in senso assoluto quando ne delinea la forte connessione col contesto in cui si esprime e la inquadra come forma storicamente determinata. Tuttavia, nell'affrancarsi da un'ottica politico-ideologica e cercarne una definizione più vicina alle teorie della comunicazione ("Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums"), Henningsen finisce per istituire un paradigma che, di fatto, può essere accolto proprio nel contesto del dopoguerra tedesco, e che non racchiude tutte le declinazioni del *Kabarett* e del suo cugino francese, il *cabaret*.

Se infatti ogni teoria non può essere ideologicamente neutra²⁶⁶ ma è strettamente ancorata al contesto in cui si esprime, non stupisce che Henningsen ponga, sebbene in calce al suo volume, due domande che si inseriscono appieno nel dibattito contemporaneo: una questione-base di carattere pedagogico, connessa alla funzione *destruens* del Kabarett ("Ist das Kabarett dekonstruktiv?") e una questione-chiave di natura politica, legata alla necessità del *Kabarett* di esercitare opposizione politica ("Muß das Kabarett politische Opposition betreiben?"). Henningsen dà una lettura sulla base del rapporto del *Kabarett* col suo pubblico, perché sarebbe proprio questa dialettica tra potenziale distruttivo del *Kabarett* e risposta ri-costruttiva del pubblico a permettere al cabarettista di giocare con quei punti di rottura e con quelle tracce che lo smascheramento operato dalla satira lascia scoperti. Il *Kabarett* non sarebbe dunque *direttamente* distruttivo, ma costituirebbe un pericolo *indiretto*, in quanto svela fratture di senso che solo nelle modalità di

²⁶⁵ Una panoramica di questi studi viene presentata in: Jürgen Brummack, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in "DVJS", 45 (1971), Sonderheft Forschungsreferate, pp. 275-377, in particolare pp. 328-377.

²⁶⁶ "The claim that knowledge should be 'value-free' is itself a value judgement". Terry Eagleton, *Literary Theorie. An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, p. 14.

risposta del pubblico diventano potenzialmente ‘pericolosi’. Per quanto riguarda la domanda sulla natura politica della critica nel *Kabarett*, Henningsen da un lato distingue tra politica in senso stretto e politica legata ai partiti, dall’altro (e qui si svela ancora una volta il contesto in cui Henningsen scrive) supera la dialettica tra divertimento e opposizione politica sostenendo che il *Kabarett*, per il suo carattere storico e legato all’*hic et nunc*, non può che essere oppositivo, “zeitkritisch”. Sarebbe tuttavia troppo debole per esercitare una reale opposizione: quello che di fatto il *Kabarett* può fare, giocando con il contesto di riferimento del pubblico, è svelarne le debolezze. Di fatto, però, rimane un’istituzione per una minoranza. La sua opposizione, piuttosto che in una reale azione politica, sta nel metodo, nel suo suscitare il dubbio. Un’attitudine illuminista, conclude Henningsen, e in quanto tale anche una pratica puramente intellettuale.

In una ricostruzione del dibattito attorno alla satira che ha interessato la RDT degli anni sessanta, Mathias Wedel, scrittore e giornalista, che nel 1986 aveva discusso una dissertazione sulla satira nel socialismo dal titolo “Zu den Funktionen von Satire im Sozialismus”²⁶⁷, riflette in maniera critica sulle conseguenze che avrebbe avuto nella prassi del *Kabarett* di questi anni fare oggetto e finalità della satira la contrapposizione con la società imperialista. L’ottica socialista di quegli anni avrebbe finito per appiattire le potenzialità della satira: le questioni del quotidiano sarebbero state affrontate spesso con tentennamenti ed insicurezze e si sarebbe consolidata la pratica di proporre a più riprese vecchi numeri di successo. Questa tendenza si ritrova sia nelle caricature a stampa, sia negli spettacoli di *Kabarett*. Wedel cita qui gli esiti, a suo avviso poco felici, dell’*Eulenspiegel*, ma anche della *Leipziger Pfeffermühle*, che ne avrebbe risentito non solo dal punto di vista artistico, ma anche per un’aderenza sempre più marginale alle questioni del

²⁶⁷ Mathias Wedel, *Zur Satiredebatte in den sechziger Jahren. Eine Studie zur Entfaltung einer zeitgemäßen Satireauffassung*, in “Weimarer Beiträge” 33 (1987), 5, pp. 749-772. A conferma del forte impianto ideologico di questo studio, la dissertazione di Wedel è discussa all’interno del Dipartimento di Studi Artistici e Culturali di stampo marxista-leninista istituito dalla SED (Institut für marxistisch-leninistische Kultur- und Kunstwissenschaft bei der Akademie für Gesellschaftswissenschaften des ZK der SED).

quotidiano. Anche per *Die Herkuleskeule*, l'ensemble di Dresda, il 1966 rappresenta un anno in sordina e la *Distel*, come testimoniano Rainer Otto e Walter Rösler nella loro storia del *Kabarett*, propone sempre più frequentemente temi inflazionati, *gags* poco efficaci, che la allontanano dal consenso di pubblico e stampa, portandola irreversibilmente ad assumere i contorni di un 'semplice' *Kabarett* di intrattenimento²⁶⁸.

Allora forse non è azzardato sostenere che intorno alla metà degli anni sessanta il *Kabarett* perde la *verve* legata alla prassi satirica, e trova sempre maggiore spazio nella speculazione teorica. In questi anni, infatti, vengono pubblicati, sia nella RDT sia nella RFT, testi di natura teorica importanti sul *Kabarett*. Inquadrati nell'ottica della lotta ideologica, questi studi spostano, di fatto, lo scontro ideologico dal piano della prassi a quello della teorizzazione.

Nella Germania ovest saranno due studi a segnare in maniera determinante la ricezione del *Kabarett*. Il primo, *Die öffentlichen Spaßmacher* di Klaus Budzinski, è una ricostruzione di carattere storico-documentario sul *Kabarett*; il secondo, invece, un manuale di natura più tecnica. Si tratta, come abbiamo visto, della prima teoria del *Kabarett*, redatta da Jürgen Henningsen. Qui Henningsen non solo analizza i tipici strumenti retorici, le forme adottate dal *Kabarett* (*Travestie*, parodie, caricatura e svelamento), e i suoi mezzi (inganno, omissione, astrazione, stilizzazione, giochi di parole, straniamento..), ma elabora anche quella che da quel momento in poi è riconosciuta come la definizione ufficiale del *Kabarett*: "Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Wissens". Secondo Henningsen il *Kabarett* si muove all'interno di un contesto di sapere che viene costantemente evocato, in quanto ne rappresenta il punto di partenza ma anche il referente. È nel rapporto dinamico tra *performance* e ricezione, infatti, che il *Kabarett* troverebbe la sua ragione d'essere.

²⁶⁸ "[sie] drohte unaufhaltsam zum Amüsierkabarett zu degenerieren" – è il commento espresso a posteriori da Otto Stark, in quegli anni direttore della *Distel*. Si veda Rainer Otto/Walter Rösler, *op. cit.*, p. 342.

Un numero maggiore di contributi di natura teorica sul *Kabarett* viene invece pubblicato in quegli anni nella Germania Est. Qui la scena editoriale presenta sia articoli su riviste come “Tribüne” e “Kulturelles Leben”, sia manualetti operativi, sia – infine – libelli di natura più speculativa.

Tra questi, il già citato *Lachen will gelernt sein*, un opuscolo redatto da Peter Nelken e pubblicato da *Eulenspiegel Verlag* per la prima volta nel 1963, e poi riedito a più riprese (già nel 1964 e infine nel 1966)²⁶⁹. Si tratta di un volumetto dal carattere satirico, costruito come una sequenza di numeri di scena. Il fine didascalico si manifesta già nel titolo. Obiettivo dello scritto di Nelken è infatti educare il lettore e il potenziale fruitore di *Kabarett* a quello che Erich Brehm pochi anni prima aveva chiamato il “sozialistisches Lachen”²⁷⁰, un riso dal carattere collettivo, ‘socialista’, ovvero consapevole del superamento del vecchio e della proiezione nel nuovo.

Nel 1966, invece, Manfred Berger pubblica per “Tribüne”, la casa editrice della *Freie Deutsche Gewerkschaftsbund* (FDGB), il volume *Kabarett nach vorn. Zu einigen Problemen der Kabarett-Bewegung*²⁷¹. Il titolo indica chiaramente uno sguardo sul *Kabarett* da una prospettiva progressista, di superamento del vecchio. Di fatto, si tratta di un opuscolo redatto in piena adesione alla dottrina socialista. Qui viene riproposta, nel capitolo “Vom Cabarét zum Kabarett”, una breve storia del *Kabarett*, in cui Berger riprende, con un atteggiamento decisamente dogmatico, l’assioma leniniano che sosteneva l’esistenza – nella realtà capitalista – di due culture, l’una borghese e l’altra proletaria, a cui sarebbero corrisposte due forme di *Kabarett*, quello d’intrattenimento e quello d’opposizione. In seguito, Berger si concentra su due questioni molto presenti nei dibattiti di quegli anni sul *Kabarett* nella

²⁶⁹ Peter Nelken, *Lachen will gelernt sein*, Eulenspiegel Verlag, Berlin (Ost), 1963.

²⁷⁰ “Die Kabaretts der Zukunft müssen sozialistische Kabaretts werden. Dies verlangt vor allem, aus dem „bürgerlichen Lachen“ des Publikums ein sozialistisches Lachen zu machen, die meckernde Schadenfreude in ein unserer Stärke bewußtes, fröhliches, kollektives Auslachen des Alten, Überlebten zu verwandeln”. Cfr. Erich Brehm, *Agitprop und Kabarett*, in “Neue Deutsche Literatur”, hg. vom Deutschen Schriftstellerverband, 7 (1959), 3, pp. 112-119, qui p. 118.

²⁷¹ Manfred Berger, *Kabarett nach vorn. Zu einigen Problemen der Kabarett-Bewegung*, Tribüne, Berlin (Ost), 1966.

RDT: la concezione della satira socialista e la funzione sociale del *Kabarett*. Qui l'autore riprende in maniera diffusa lo studio di Neubert, che al momento della redazione del volume di Berger è ancora un manoscritto, e aderisce alla sua lettura di stampo marxista. Il volume presenta inoltre indicazioni di carattere strutturale sul *Kabarett*, una sorta di manuale operativo, che possa indicare ai gruppi di *Kabarett* prima di tutto le linee ideologiche di riferimento, e in seconda istanza anche strumenti pratici per la concezione, la preparazione e la messa in scena di un programma. A questa parte didascalica seguono alcuni testi esemplari.

Il volume, scrive lo stesso Berger – che è uno dei pensatori più subalterni alla linea del partito – nasce all'indomani di alcuni forum sul *Kabarett* della RDT, aperti proprio nei mesi precedenti all'interno della *Zentrale Arbeitsgemeinschaft* per il *Kabarett*²⁷². Si tratta prima di tutto della *zentrale Arbeitsberatung der ZAG Kabarett* e della riunione plenaria della *ZAG Kabarett*²⁷³, tenutesi rispettivamente nel dicembre del 1965 e nel maggio dell'anno successivo, in cui si era discusso della capacità e dell'efficacia operativa del *Kabarett*, secondo il motto “Immer ran mit der Spritze”. Obiettivo di queste tavole rotonde era stato ridefinire la sfera del *Kabarett*, in un contesto in cui si contano tra i 500 e i 700 ensembles, in quel limbo tra arte e speculazione teorica, e in ultima analisi tra intrattenimento e operatività politica. Rifacendosi a Brecht Berger sostiene questo binomio tra arte e teoria²⁷⁴, e afferma il ruolo operativo del *Kabarett* socialista come “Waffe für den gesellschaftlichen Fortschritt”²⁷⁵..

Non è da sottovalutare, inoltre, che volumi come quelli di Manfred Berger e di Werner Neubert compaiono sul mercato editoriale proprio nel 1966, ossia

²⁷² Per *Arbeitsgemeinschaft*, detta anche *AG* o *Arge*, si intendeva nella RDT un gruppo di persone o di enti che lavoravano insieme ad un obiettivo comune.

²⁷³ A queste *ZAD* era inoltre richiesta la preparazione di materiale didattico, destinato soprattutto agli amatori.

²⁷⁴ “Es treffen sich [...] Wissenschaft und Kunst darin, daß beide das Leben der Menschen zu erleichtern da sind, die eine beschäftigt sich mit ihrem Unterhalt, die andere mit ihrer Unterhaltung. In dem Zeitalter, das kommt, wird die Kunst die Unterhaltung aus der neuen Produktivität schöpfen, welche unseren Unterhalt so sehr verbessern kann und welche selber, wenn einmal ungehindert, die größte aller Vergnügungen sein könnte”. Bertolt Brecht, *Keines Organon für das Theater*, citato in Manfred Berger, *op. cit.*, p. 6.

²⁷⁵ *Ibidem*.

all'indomani del famoso *Kahlschlagplenum* che aveva determinato un serio giro di vite della SED nei confronti degli artisti. Günther Rüter parla, a proposito delle dure accuse che furono rivolte ad alcuni artisti, di un vero e proprio tribunale pubblico, un "öffentliches Tribunal"²⁷⁶.

In quest'occasione non vennero risparmiati colpi nemmeno alla *Distel*. A conclusione del suo discorso tenuto in occasione di questo plenum, Walter Ulbricht, con toni apparentemente ironici – ma di fatto marcatamente di partito – accusa la *Distel* di aver ripetutamente superato i limiti della tolleranza del partito:

Wenn in der Berliner Distel gesagt wird, daß der und der noch da ist, und dann sagt, ja, der ist auch noch da, womit ich gemeint war, brauchen sie sich nicht zu wundern, wenn eines Tages ein Gewitter niedergeht über dir Betreffende, mir einer offenen Auseinandersetzung über die Frage, welche Stellung sie zum Staate und zur Staatsführung haben... Die müssen nicht denken, daß wir uns weiter als Partei- und Arbeitsfunktionäre von jedem beliebigen Schreiber ansucken lassen, liebe Genosse [...] Also worum geht es? Um die Gewährung der Freiheiten in der DDR, die in der bürgerlichen Westgesellschaft des Westens üblich sind. Aber – wir haben weitergehende Freiheiten. Wir haben nur keine Freiheit also für Verrückte, ja. Ich meine, sonst haben wir Freiheiten überall, ja. Für Konterrevolutionäre haben wir ooch keen, ja, haben wir ooh nich²⁷⁷.

La linea indicata da questo plenum determina una cesura fondamentale nella prassi del *Kabarett*: *ensembles* come la *Distel* e la *Pfeffermühle* attenueranno man mano la *verve* satirica per ripiegare con sempre maggiore facilità in toni chiassosi da intrattenimento o in facili attacchi nei confronti del cosiddetto 'nemico di classe', finendo per tradire quella che era stata la natura del *Kabarett* del dopoguerra.

Se da un lato la prassi viene soffocata, dall'altro, invece, assistiamo ad un proliferare di speculazioni e produttività teorica, in cui le questioni legate alla concettualizzazione di una nuova satira in chiave socialista e al ruolo

²⁷⁶ Günther Rüter, *Greif zur Feder, Kumpel. Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR*, Düsseldorf 1991, p. 118.

²⁷⁷ Questo discorso è riportato da Hanskarl Hoerning, *Harlekin im Stasiland. Report eines Leipziger 'Pfeffermüllers'*, Bleicher Verlag, Gerlingen 1994, p. 88. Hoerning dichiara di averlo trascritto letteralmente da una videoregistrazione di una trasmissione della *Deutscher Fernsehfunf (DFF)*, la televisione di stato nella RDT.

sociale del *Kabarett* finiscono forse per soffocarne e sclerotizzarne produzione e ricezione.

5.

La *DISTEL* e gli *STACHELSCHWEINE*

L'analisi che segue rappresenta uno dei possibili tentativi di tracciare linee che attraversino trasversalmente la produzione della *Distel* e degli *Stachelschweine* e permettano di ripercorrere alcuni dei motivi della guerra fredda attraverso la prassi satirica di questi due *Kabarets*.

Obiettivo è quello di proporre uno sguardo insieme diacronico e sincronico attraverso categorie che interessano al contempo sia la sfera politica sia quella culturale, e di rintracciare quelle zone grigie in cui l'eccedenza della performance permette di ampliare la costruzione di senso rispetto a quello che il testo solo scritto o solo parlato può produrre.

Il capitolo racconta i programmi dei due *ensembles* e la loro messa in scena attraverso quadri che delineano la storia dei due *Kabarets* attraverso squarci tematici, storici, politici.

Ancora una volta ho scelto di non operare su un piano di confronto, in quanto ogni programma, così come ogni *ensemble*, presenta caratteri di esclusività rispetto al contesto politico e sociale in cui nasce.

Mi soffermo, piuttosto, sulle modalità con cui questi quadri trovano espressione nella messa in scena, cercando di rintracciare il nesso tra la situazione in cui un determinato testo viene concepito, le scelte performative che ne specificano il senso, e infine la ricezione, che rappresenta l'ultimo tassello che completa il testo scritto.

La maggior parte delle scene citate sono presentate in appendice, che contiene anche un CD audio.

5.1 Pianificare la satira. Tra quotidiano e utopia.

“Im neuen Kurs wird gute Laune groß geschrieben!” – canta la *Distel* nel *Lied* d’apertura del suo primo programma²⁷⁸.

Più che una dichiarazione programmatica, questa frase suona come un manifesto politico, uno slogan. Così si apre l’esperienza del primo *Kabarett* di stato della RDT.

Ed in effetti il Nuovo Corso è un po’ come un filo rosso che collega i ben ventidue numeri con cui debutta la *Distel* e ritorna a più riprese, come nello *sketch* “Akkumulierte Postwertzeichen”, nel *Lied* “Drei Administratoren” e nel dialogo “Der Richtige”.

Il primo, scritto da Lothar Kusche, mette in scena una cerimonia organizzata per collezionisti di francobolli. Qui viene presa di mira la retorica ridondante tanto diffusa negli incontri ufficiali, spesso incomprensibile al pubblico perché lontana dal linguaggio realmente parlato. “Postwertzeichen” è infatti sinonimo, meno diretto, del più comune “Stempel”, francobolli.

Sulla scena vi è un podio, davanti a questo una sedia, accanto un manifesto. Sul podio compare Hans Krause, nei panni dell’oratore (“Phrasendrescher”), in giacca e cravatta, e con una barba posticcia, messa lì a conferirgli una nota di autorità²⁷⁹. Davanti a lui, senza giacca, seduto su una sedia con uno

²⁷⁸ Cfr. Die *Distel* Berliner Kabarett (hg.), *Hurra! Humor ist eingeplant! Ein buntes Kabarett*, Hofmeister, Leipzig 1955, pp. 32-34. Per la registrazione audio cfr. DKA, 1. DISTEL Programm „Hurra, Humor ist eingeplant“, F CD, av-F1 0089, CD 1, Indexnummer: 130. Ad esclusione dei testi del primo e del secondo programma della *Distel*, pubblicati in quegli anni e di alcune antologie uscite negli anni novanta, i testi dei programmi di *Kabarett* non sono mai stati editi. Il materiale a cui si fa riferimento in questo studio è costituito per lo più da manoscritti o testi dattilografati, talora originali, talora in fotocopia, consultati negli archivi dei *Kabarett*s a Berlino o nelle sedi del *Kabarett-Archiv* di Mainz e Bernburg an der Saale. Questo tipo di fonti, tuttavia, ha un vantaggio non irrilevante, dal momento che proprio su questi testi è, talora, possibile rintracciare – dagli anni settanta in poi – modifiche ed eventuali interventi della censura, sotto forma di modifiche, suggerimenti, o addirittura di pezzi eliminati. Le fonti relative alla *Distel* sono, ad oggi, quasi del tutto digitalizzate. Le fonti sugli *Stachelschweine*, invece, sono in parte ancora da catalogare e sono presenti solo in formato cartaceo.

²⁷⁹ Tra le istanze degli intellettuali durante il Nuovo Corso vi è proprio una campagna, portata avanti dal DSV (*Deutsches Schriftsteller Verband*), a favore di una scrittura improntata al realismo. Particolare eco di questa tendenza si ha dopo gli eventi del 17 giugno, quando gli intellettuali articolano critiche ben precise alla SED e rifiutano *reportage* edulcorati sugli eventi che avevano interessato molte città in quei giorni.

sguardo mite e le braccia fra le gambe, Wolfgang E. Parge, l'interprete. Accanto a loro, il manifesto è in realtà un enorme francobollo, sul quale è disegnato un uomo che lecca a sua volta un francobollo, come si fa per incollarlo sulla busta. La prossemica in questa scena si rivela uno strumento fondamentale per la messa in scena: la boriosità dell'oratore viene resa con un atteggiamento del corpo rigido, tutto proteso verso il podio, mentre la semplicità dell'interprete, ma soprattutto il suo distacco emotivo rispetto alla situazione in cui sembra trovarsi coinvolto quasi suo malgrado, da una prossemica opposta, la schiena bassa, le mani quasi nascoste. Il fatto che l'oratore stia in piedi, e che l'interprete sieda davanti a lui, dandogli la schiena, e la presenza del podio quasi a separare i due personaggi crea due livelli di comunicazione rispetto al pubblico, mentre annulla la possibilità di un'interazione tra i due personaggi, che infatti non si rivolgono mai la parola e, se lo fanno, utilizzano la forma impersonale²⁸⁰.

L'oratore è sul podio, tossisce appena per schiarirsi la voce, gorgheggia rumorosamente da un bicchier d'acqua suscitando, ovviamente, l'ilarità del pubblico. Quindi inizia il suo discorso con un atteggiamento solenne volutamente caricato (le mani che abbracciano il podio, a simboleggiare una consuetudine con situazioni del genere), e un tono ufficiale: con forte accento tedesco meridionale, scandisce un elenco infinito di destinatari delle sue parole. Improvvisamente, con tono pacato ma deciso, interviene l'interprete: "Liebes Publikum". L'oratore è per un attimo interdetto, non sa a cosa sia dovuto quell'intervento né conosce chi sta parlando. Chiede spiegazioni. L'interprete risponde e si presenta, senza scomporsi. Poi aggiunge: "Im neuen Kurs wird allen trockenen Phrasendreschern ein Dolmetscher beigegeben. Was Sie hier breittreten, muß ich in unsere Muttersprache übersetzen". Questa è, per lo meno, la versione pubblicata. Nella messa in

Stephan Heym chiede che venga posto fine alla "Phrasendrescherei", l'abitudine retorica dei funzionari, poco aderente al linguaggio del quotidiano. Cfr. *Bericht über die außerordentliche Sitzung des Bezirksverband Berlin am 22.06.1953 – 26.06.1953*, in DVS-Archiv, fascicolo 04, n. 45. Citato in Brigitte Riemann, *op. cit.*, p. 159.

²⁸⁰ Si vedano le foto di scena: DKA, RK/C/01-001-f0023 e RK/C/01-001-f0023. Sul ruolo della prossemica nella comunicazione teatrale si veda Ericka Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 87-93.

scena, tuttavia, come si nota dalla registrazione, all'aggettivo „trocken“ viene sostituito il più pungente „unverständlich“.

In questo numero il testo rappresenta una sorta di pretesto per la messa in scena: l'oratore – di fatto – non ha alcun messaggio da comunicare, il suo è semplicemente un invito al pubblico ad aderire al gruppo di collezionisti di francobolli. Anche questo, tuttavia, è indicativo: tanta ridondanza non ha, in realtà, contenuti, è solo vuota forma, senza alcun contenuto concreto. Alla fine del discorso, infatti, il pubblico premierà l'interprete con dei fiori e regalerà una museruola all'oratore. Il messaggio è chiaro: l'interprete è premiato non solo perché ha 'tradotto' abilmente un testo arduo, ma anche perché è stato l'unico che, nonostante non abbia usato artifici retorici, è stato in grado di entrare veramente in relazione col pubblico.

Dal punto di vista puramente performativo il testo è davvero uno scheletro su cui costruire la messa in scena. È l'interpretazione del testo, qui, a completarne il senso. Come scrive Karl-Heinz Tuschel, infatti, „wirkliche Inhalt weniger durch Worte und mehr durch Tätigkeiten, gestische und körperlich-motorische Reaktionen, Mienenspiel und Nuancierung des Tonfalls ausgedrückt“²⁸¹.

Il Nuovo Corso viene qui evocato come un momento positivo, di maggiore vicinanza della dirigenza del partito rispetto alla popolazione. Il vero messaggio, tuttavia, viene veicolato dalla messa in scena. La caricatura dell'oratore presentata da Hans Krause va a toccare proprio quello che Henningsen definisce „erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“, ed è recepibile proprio per via di questo sottinteso tra esperienze del pubblico e messe in scena del cabarettista. Questo spiega la necessità nel Kabarett di uno stile molto meno incentrato sull'aspetto testuale *tout court*, e più attento invece all'elemento performativo. Non si tratta di riportare un messaggio contenuto nel testo, ma di mettere in scena un atteggiamento.

Vi è infine un ulteriore elemento sul quale val la pena soffermarsi: se l'atteggiamento dell'oratore viene contestato, il riferimento al Nuovo Corso

²⁸¹ Heinz Tuschel, *Über die Bedeutung der Kabarett-Regie*, in „Unterhaltungskunst“ 1 (1969), 4, pp. 9-10, qui p. 10.

che attaversa l'intero programma riporta invece la critica in una dimensione diversa, che potremmo definire 'positiva'. Il Nuovo Corso non viene, di fatto, contestato. Piuttosto, la *Distel* dichiara ufficialmente di esser nata in uno dei momenti di maggiore apertura della SED, legato alla presa di consapevolezza che certe abitudini dei funzionari avevano portato a creare un'inaccettabile distanza tra cittadini e partito a cui occorreva porre rimedio. Quello che risulta in questo numero, dunque, è un atteggiamento che oscilla tra critica e propaganda.

Molto più efficace, invece, il Lied *Drei Administratoren*, su testo di Jo-Hans Schulz e musica di Friedrich Heide. In questo caso assistiamo ad un uso sapiente della musica e della danza in funzione di una parodia della burocratizzazione del sistema.

Werner Lierck, Gustav Müller e Hans Krause, con in testa un cappello a punta fatto di carta e alle braccia delle mezze maniche (con due soli dettagli viene qui ricostruita una divisa da impiegato), entrano in scena marciando. Muniti rispettivamente di una matita gigante, un enorme pennino da calamaio e una grande penna a sfera, declamano il loro motto: "Sturnheil!"

Già il contrasto tra il motto, che indica una rigidità nello svolgimento di compiti prettamente pre-ordinati, e l'ingresso in scena dei personaggi, che marciano impugnando strumenti da lavoro caricaturalmente enormi, costituisce una nota satirica molto efficace.

I costumi e gli oggetti di scena sono pochissimi, ma l'effetto è immediato. La pregnanza è una caratteristica importante nel *Kabarett*. Frank Kleinke e la stessa Gisela Oechelhäuser sottolineano a più riprese la necessità di un uso parsimonioso degli elementi visivi, come ad esempio gli oggetti di scena, e di austerità delle scene e dei costumi. Obiettivo primo è quello di condensare, di caratterizzare il personaggio o la scena, e questo richiede che gli oggetti utilizzati siano pochi e d'effetto²⁸².

²⁸² Cfr. Frank Kleinke, *op. cit.*, pp. 8-9 e Gisela Oechelhäuser, *Von der Absicht zum Programm: Beobachtungen, Bemerkungen und Empfehlungen zur Amateurrkabarett*, Zentralhauspublikation, Leipzig 1985, pp. 26-28.

D'altronde l'uso degli oggetti di scena non è neutro, ma è sapientemente strutturato in funzione dell'effetto teatrale. Anche i costumi sono ridotti all'essenziale. Una manica, una camicia bianca con delle mezze maniche nere, e infine le enormi penne bastano a caratterizzare un personaggio, giocando però sempre al limite della rottura della finzione scenica. Gli attori, infatti, devono rappresentare i personaggi senza immedesimarsi nel loro ruolo, impedendo quindi che si inneschi nel pubblico quel meccanismo di identificazione che ne impedirebbe la distanza necessaria ad uno sguardo critico, e mantenendo sempre vigile l'occhio della satira. Come sottolinea Wolfgang Haarhaus, in una scena di *Kabarett* il set, gli oggetti di scena, i costumi non devono essere reali, ma dovrebbero semplicemente essere usati come se lo fossero, sembrare quasi quelli reali²⁸³. L'effetto esilarante e di rottura della finzione scenica è quindi assicurato. Un effetto analogo è quello creato dall'utilizzo di oggetti di scena esagerati, eccedenti: le dimensioni falsate degli oggetti creano quella tensione tra normalità e anomalia che mette in atto meccanismi di decodifica della scena e ristrutturazione del messaggio in chiave satirico-critica: le dimensioni distorte diventano prospettive falsate, immagini del ridicolo, in ultim'analisi strumenti di critica del potere²⁸⁴.

In questo numero la *performance* e l'utilizzo caricaturale degli oggetti di scena giocano in maniera dialettica con il testo. E questo contrasto è uno degli strumenti in cui si esprime quel gioco sottile tra critica e adesione al partito che si rintraccia a più riprese nei programmi della *Distel*.

Qui vengono messe in questione le strutture gerarchiche che caratterizzano ancor sempre la società tedesca socialista. I personaggi rappresentati qui sono impiegati che si presentano come un'autorità a tratti dittatoriale, entrando in scena con passo militare, quasi non abbiano affatto colto il segnale di svolta che era stato dato con le direttive indicate dal Nuovo Corso. A dispetto degli ideali socialisti che predicano l'abolizione delle differenze di classe e una

²⁸³ Cfr. Wolfgang Haarhaus, *Bühnentechnik, Beleuchtung, Requisiten*, Zentralhaus für Kulturarbeit, Leipzig, o.J., p. 73 ss.

²⁸⁴ Per un'analisi dell'utilizzo degli oggetti di scena si veda Michele Ricci Bell, *op. cit.*, pp. 258-259.

convivenza basata su una parità di diritti, questi funzionari interpretano la loro posizione in maniera ben diversa, ovvero come un comandare e controllare. Del tutto equivocando l'invito del partito alla 'critica e all'autocritica', questi funzionari sono – di fatto – espressione di uno Stato autoritario e del suo rigido modo di procedere.

(von draußen)

“Abteilung Marrrrrsch!

Sturheil! Sturheil! Sturheil!

Sturheil! Sturheil! Sturheil!

Wir haben uns, wir haben uns

Wir haben uns geschworen,

wir sind die Ad-, die Admini-,
die Administratoren.

Wir lassen und, wir lassen uns,

nicht aus der Ruhe bringen,

das wird nicht mal, das wird nicht mal
dem neuen Kurs gelingen.

Administrieren

und kommandieren

und diskutieren

und registrieren

und kritisieren

und rasonieren,

nichts akzeptieren –

und ihr müsst parieren!

[...]

Ja, ja, ja –

wir sind noch immer da!

Sturheil! Sturheil! Sturheil!

Sturheil! Sturheil! Sturheil!

[...]

Und schreit dann einer immer noch,

es wird administriert,

dann machen wir in Selbstkritik,

und das geht wie geschmiert!

Wir streun uns Asche auf das Haupt

Und bitten um Geduld,

und wer uns unsere Unschuld glaubt,

der ist dann selber schuld!²⁸⁵

È interessante notare come il messaggio venga qui veicolato attraverso il canto, che permette di sublimare e mascherare la critica attraverso un ritmo ternario, che evoca quasi movimenti di danza e che, dal punto di vista strettamente musicale, si contrappone alla struttura binaria dei passi di marcia con cui i tre funzionari entrano in scena.

Sebbene questo testo si riferisca chiaramente al cambiamento delle relazioni con l'apparato politico annunciato dal Nuovo Corso, il motto 'Sturheil' risuona in maniera quasi inquietante. In senso più ampio si legge qui un'allusione all'atteggiamento mentale rigido e acritico che aveva caratterizzato l'esperienza del terzo Reich, e che a quanto pare aveva avuto, nel socialismo, una nuova declinazione.

Un tema come il superamento del passato nazifascista non può che risuonare come un'eco non poi così lontana, visto che uno degli elementi di forza della RDT, che si autodefiniva 'Stato socialista dei contadini e dei lavoratori', era proprio la sua identità antifascista, attraverso cui la SED aveva accantonato come risolto il processo di superamento del passato nazifascista²⁸⁶.

5.2 „Folglich gibt es keine Nazis mehr“

Sono soprattutto gli *Stachelschweine*, tuttavia, a confrontarsi con il passato nazifascista, svelando le contraddizioni della democrazia tedesca occidentale. Il tema è presente in quasi tutti i loro programmi. Per "1001 Macht"

²⁸⁵ Testo in Die Distel Berliner Kabarett (hg.), *op. cit.*, p. 42-44. Foto in DKA, RK/C/01-001-f0032 e RK/C/01-001-f0033. Per la registrazione audio cfr. DKA, 1. DISTEL Programm „Hurra, Humor ist eingeplant“, F CD, av-F1 0089, CD 1, Indexnummer: 130.

²⁸⁶ Il dichiarato antifascismo era servito alla SED soprattutto durante la fase di costruzione del socialismo su terra tedesca come terreno di legittimazione della sua politica. Cfr. a proposito il contributo di Hans-Helmuth Knütter, *Antifaschismus als innen- und außenpolitisches Kampfmittel*, in: Id (hg.), *Kritik des Antifaschismus*, Bornheim 1990, pp. 7-23. Sempre per questo motivo la propaganda della SED insisteva nel disconoscere l'esistenza della RFT in quanto identificata come diretta discendente del terzo Reich.

(*premiere* il 16 dicembre del 1955) Rolf Ulrich scrive una scena dal titolo significativo “Stammbau hervor” (“Fuori l’albero genealogico”)²⁸⁷. In un alternarsi di dialoghi e momenti musicali, viene qui condannata la democrazia di Bonn, colpevole di lasciare spazio ai vecchi nazisti e di elargire laute pensioni alle vedove di coloro che erano stati negli alti ranghi della gerarchia del terzo Reich, con il motto, chiaramente usato in maniera sarcastica: “Der Dank des Vaterlandes ist gewiß”.

Le scene recitate sono tanti piccoli *sketches* in cui vengono presentati momenti che svelano le forti contraddizioni del superamento del passato nazifascista. I momenti musicali commentano queste scenette, riecheggiando la funzione del coro del teatro classico. Tuttavia, come si ricava dalle scarse indicazioni di scena, si tratta di melodie ber note al pubblico, a cui – con un procedimento parodico²⁸⁸ – viene di volta in volta affiancato un nuovo testo. Così, sui toni marziali dell’inno “Wir sind die Niedersachsen”, due personaggi cantano:

Von dem Rheine bis zur Elbe
von der Isar bis zum Meer,
warten Nazufrau’n und Söhne
auf Vermögens Wiederkehr.
So wie unsre Männer standen,
Freißler – Himmler – Frank –
Bormann – Heydrich – Josef Goebbels,
stehen wir vor der Bank!
Wir wollen jetzt die Kohlen,
die man uns frech gestohlen,
für Führer – Volk und Reich!

I termini „frech“ e „Frechheit“ ricorrono spesso, in questo numero, che ha la struttura di un *Quodlibet*²⁸⁹, quasi come rintocchi di campane che riportano costantemente la messa in scena su un livello su realtà.

²⁸⁷ Non vi sono documenti fotografici né registrazioni audio di questa scena. Il testo è consultabile in DKA, Ordner STACHELSCHWEINE-LK/C/21,5.

²⁸⁸ È questo il procedimento opposto, in cui viene mantenuta la forma ma cambiato il contenuto. Sulle diverse forme e tecniche adoperate nel Kabarett cfr.. Max Hohl, op. cit.

²⁸⁹ Il *Quodlibet*, è una delle forme più utilizzate nel *Kabarett* e consiste nell’affiancare melodie note o popolari, spesso dello stesso genere, mantenendone gran parte del testo

Nei dialoghi successivi si ripropone sempre lo schema di due interlocutori che si interrogano su quale sia stata la fine di diversi membri delle vecchie gerarchie fasciste. In uno di questi dialoghi si legge:

1. *Frau*: Übrigens, können Sie sich an Georg erinnern?

2. *Frau*: Welchen Georg meinen Sie?

1. *Frau*: Na, der jeden Vormittag in kleinstem Kreise auf der Ministerkonferenz bei Dr. Goebbels war – der Verbindungsmann zwischen Goebbels und Ribbentrop – , der wichtige Mann, der mehr sah, hörte und wusste als...

2. *Frau*: Ach, Sie meinen Dr. Kurt Georg Kiesinger!

1. *Frau*: Ja – ja – was mag der jetzt so machen - ?

2. *Frau*: Schade, daß man so gar nicht weiß, was aus denen allen geworden ist.

La *pointe* finale è una formula standard che si ripete alla fine di ogni dialogo e che, con un contrasto amaro, dimostra come individui dal passato nazifascista non siano, in realtà, affatto scomparsi dalle posizioni rilevanti, e che riescono tranquillamente a portare avanti la loro carriera: di fatto, si sa benissimo che fine abbiano fatto questi gerarchi. L'acume di Ulrich in questa scena è particolarmente rilevante, visto che circa quattordici anni dopo proprio Kiesinger diverrà Cancelliere della Germania occidentale. Non è un caso che alla *pointe* finale segua subito un momento musicale, inserito accuratamente ad interrompere bruscamente una frase particolarmente sferzante, lasciandola quasi risuonare come uno stimolo alla riflessione.

Denn ein Morgenlüftchen weht in unserer Zeit,
und so viele stehen wieder fest auf Füßen,
die Großen sprechen ein' neuen Eid,
nur die Kleinen – die Kleinen – die müssen noch büßen.

originale, e affiancandoli un nuovo testo di contenuto satirico. L'effetto comico è garantito dal contrasto tra melodia e testo noti da un lato e il testo attuale, che rovescia l'originale, entrando spesso in contrasto polemico. Nel caso di "Wir sind die Niedersachsen", viene ripresa la prima strofa dell'originale, e ne viene cambiato il finale. La prima strofa dell'inno originale era invece:

Von der Ems bis an die Elbe, vom Gebirge bis ans Meer
reicht das Land der Niedersachsen, äckerreich und fruchteschwer.
Fest wie unsre Eichen halten alle Zeit wir stand,
auch wenn Stürme brausen über unser Heimatland.
Wir sind die Niedersachsen, sturmfest und erdverwachsen.
Glücklich, wer Wurzeln hier fand.

Per una definizione di *Quodlibet* si veda Metzler Kabarett Lexikon, *op. cit.*, pp. 312-313.

– cantano ora le due donne, come un ulteriore monito alla facile riabilitazione dei grossi gerarchi, mentre agli altri, ‘ai piccoli’, tocca sempre espiare le colpe dei più grandi: “Jeder bekommt in unserer Demokratie das, was er verdient hat” – aveva ricordato un burocrate poco prima.

Particolarmente grottesco è lo *sketch* “Der Käfig”, dal programma del 1961 “Schwarz – weiß – rot”, che tematizza a sua volta un passato tutt’altro che epurato.

In questo caso autore del testo è Thierry, uno dei più brillanti autori degli *Stachelschweine*. In una villa lussuosa un dirigente ministeriale, un direttore di banca e una contessa conversano amabilmente di politica e della cosiddetta ‘giostra delle carriere’. Il passato nazifascista sembra, inizialmente, del tutto superato. Tuttavia, ad un tratto, uno di questi personaggi osserva che i vecchi nazisti si trovano nuovamente ad occupare posti di rilievo. Tutti i presenti si sforzano di minimizzare questa osservazione:

Ministerialdirigent: Was heißt denn überhaupt Nazis! [...] Also – das Parteibuch hatten wir ja mehr oder weniger alle in der Tasche. Aber sind wir deswegen Nazis?

Bankdirektor: Vollkommen richtig. Man muß die Vergangenheit von der Gegenwart trennen. Man kann uns doch nicht ewig unsere Jugendsünden vorhalten. Nun gut – ich habe Bankkredite gegeben – für die Reiter-SA – aber schließlich brauchten die Leute ja Pferde.

Gräfin: Ich gebe ja auch zu, daß ich dem Hitler in der Reichskanzlei die Hand geschüttelt habe. Aber schließlich hatte der Mann Geburtstag – man wird doch noch gratulieren dürfen. Aber ich bin deshalb Nazi? Ich bitte Sie!²⁹⁰

E per comprovare la ‘purificazione’ dal passato nazifascista e l’acquisizione di una mentalità democratica, la conversazione si sposta sul terreno della cultura. In funzione di una sorta di legittimazione culturale, tutti osservano che alle pareti sono appesi quadri di Picasso, e che un certo Oistrakh, un ebreo – in fondo –, può ‘addirittura’ dare ‘tranquillamente’ concerti.

Bankdirektor: Wäre das bei Hitler möglich gewesen?

²⁹⁰ Cfr. DKA, Ordner STACHELSCHWEINE-LK/C/21,7. Foto in: Die Stachelschweine (hg.), 1949-1989 *Alles irrsinnig komisch!*, Printec Satz + Druck, Berlin 1989, p. 22.

Gräfin: Sehr richtig – niemals.

Bankdirektor: Folglich gibt es keine Nazis mehr.

Lo *sketch* prende una piega grottesca quando il padrone di casa dichiara che – per venire a capo del suo passato nazista – avrebbe affittato (“gemietet”) un uomo delle SA e l’avrebbe chiuso in una gabbia, quasi fosse un uccello. Questo nuovo pappagallo da appartamento pronunciarebbe a più riprese proprio le frasi e gli slogan che si ripetevano costantemente durante il terzo Reich (“Alles raustreten zur Flaggenparade”, “Führer, befehl, wir folgen”, “Die Treue ist das Mark per Ehre”, “Sieg heil”, ecc.). Quasi una sorta di valvola di sfogo, questo uomo delle SA avrebbe finito per liberare definitivamente il suo padrone dal fardello di un passato pesante.

Dopo un attimo di sconcerto tutti i presenti finiscono facilmente per non vedere alcuna differenza tra questi *slogans* e i discorsi di Strauß, il Ministro della Difesa della Germania Ovest. Finché, nelle ultime battute, la *pointe* finale suscita un sorriso amaro e preoccupato:

Ministerialdirigent: Donnerwetter - Donnerwetter – Donnerwetter. Ist ja ungeheuer, noch zehn Sekunden, und ich hätte den rechten Arm hochgerissen.

Gräfin: Im Geiste hatte ich ihn schon hoch.

Bankdirektor: Was heißt Arm hoch. Neulich war hier ein Staatssekretär, der hat um fünf Uhr morgens 3000 Mark für die Ostfront gespendet.

In questa scena viene svelato come il credo democratico sia, di fatto, solo un atteggiamento di facciata, e come un superamento reale del passato nazifascista non sia affatto avvenuto.

5.3 Quale libertà?

Uno dei punti-chiave della propaganda della SED, soprattutto in funzione anti-occidentale, è quello della libertà. È chiaro, dunque, che il *Kabarett*, in quanto sismografo del tempo, non può non essere sensibile a queta tema.

Nel suo primo programma la *Distel* ci presenta due immagini della libertà: da un lato uno sguardo interno allo Stato tedesco socialista, dall'altro uno sguardo sull'altra Germania.

Quest'ultimo è una canzone scritta da Erich Brehm, *Lied von der Freiheit*, una chiara condanna del sistema capitalistico, dominato dal monopolio del denaro e del libero mercato. Il testo presenta una visione molto dura dei meccanismi di potere occidentali, in cui le grandi concentrazioni monopolistiche realizzano i loro guadagni a spese del lavoro degli operai, e senza sporcarsi mai le mani. Certo, si parla tanto di libertà, ma libertà per chi? – si chiede Brehm:

Es gibt auf der Welt noch viel mächtige Herrn,
die alle am Menschen verdienen.
Wenn andere schufteten, das haben sie gern,
sie selber aber, sie halten sich fern
vom Staub und vom Dreck der Maschinen.
sie spielen mit Geld und Papieren ihr Spiel
und reden von Freiheit sehr laut und sehr viel
und machen sich damit noch breit!
Wir aber – wir wissen Bescheid!

[...]

Über Ozean klingt,
und der Westwind, der singt,
mal wieder die Parole:
„Freiheit, Freiheit über alles!“
Freiheit – für wen?
Für die Monopole

[...]

Wir aber, wir wissen und haben erkannt:
Wenn's um Freiheit geht, dann für's ganze Land!
Und sind für die Zukunft bereit!
Denn wir, wir wissen Bescheid!

[...]

Freiheit wozu Freiheit für wen?
Ja, das ist hier die Frage!
Wenn es Freiheit ist, immer stramm zu stehn!
Und wir sind so frei, an die Arbeit zu gehn!

So ändern wir die Lage!
Unentwegt Schritt für Schritt
ziehn wir andere mit!
Es singen die Maschinen:
Durch unsere Hände schaffen wir
Freiheit – für wen?
für uns!!!²⁹¹

Questo *Lied* assimila il linguaggio della propaganda della SED, decostruendo il modello di libertà offerto dal modello occidentale e opponendovi una libertà orientata sul lavoro e sulle esigenze dell'individuo, piuttosto che sulle leggi del monopolio e della società dello sfruttamento.

Siamo qui in presenza di uno dei cosiddetti *Anti-West-Nummer*, che dovevano essere presenti in tutti i programmi della *Distel*, ma anche di tutti i *Kabarets* istituiti nella RDT, sia come *ensembles* di professionisti, sia come gruppi di amatori²⁹².

Si trattava di numeri costruiti con un preciso scopo celebrativo nei confronti della Stato della SED, e che inviano un chiaro segnale di adesione alla causa socialista. In questi numeri viene condannato lo Stato di Adenauer, ma anche l'America imperialista, simbolo della decadenza culturale. Spesso, inoltre, soprattutto negli anni cinquanta, vengono presentati anche temi che riguardano la questione complessa e fortemente dibattuta della riunificazione della Germania.

Il *Lied von der Freiheit*, interpretato da Robert Trösch, è costruito con un impianto retorico classico, dove le *pointes* cadono sempre sull'ultimo verso di ogni strofa. Ed è proprio lì che Trösch indugia con piacere, rallentando il ritmo della musica (scritta da Friedrich Heide), con un tono di voce più sottile, che quasi vuole suggerire la risposta, più che cantarla. Solo nell'ultima strofa vi è una sorta di *pitch* sul verso finale, quando – con un tono ascendente – Trösch canta la libertà nella RDT: “Freiheit – für wen? Für uns!!!”.

²⁹¹ Testo in Die Distel Berliner Kabarett (hg.), *op. cit.*, pp. 30-31. Audio in DKA, 1. DISTEL Programm „Hurra, Humor ist eingepflanzt“, F CD, av-F1 0088, CD 1, Indexnummer: 129.

²⁹² Il *Zentralhaus*, tra l'altro, nei vari opuscoli destinati agli amatori, prescriveva questi *Anti-West-Nummer* come parte integrante necessaria in ogni programma di *Kabarett*.

La stampa occidentale reagisce con un certo fastidio: “Ob und wie weit Robert Tröschs Vorträge ‚Lied von der Freiheit‘ und ‚McCarthy‘ für eine Kabarettbühne berechtigt sind, sei einer umfassenden Diskussion wert“ – si legge su *Die Neue Zeitung*²⁹³.

La sete di denaro e l'attitudine militarista del mondo occidentale avevano rappresentato per anni il punto di forza della politica estera della SED. Nei primi vent'anni della RDT la propaganda socialista aveva fatto della pace il caposaldo della lotta al capitalismo, sostenendo che solo il socialismo sarebbe stato in grado di garantire la pace. Peter Ensikat ricorda: “In besonderen kritischen Zeiten wurde jede kritische Frage mir der herzigen Gegenfrage beantwortet: “Bist du für den Frieden? Wer hätte gewagt, die Frage zu verneinen?”²⁹⁴.

In linea con questa prospettiva i programmi di Kabarett di questi anni presentano spesso temi che contrappongono al pacifismo socialista l'attitudine alla guerra dei ‘nemici’ capitalisti, intaccati – secondo la visione della SED – dal germe del nazionalsocialismo e sottomessi ad una nazione razzista e aggressiva come gli USA.

Questi *Anti-West-Nummer*, noti anche come *Standpunktnummer*, sono, di fatto, spesso artisticamente poco interessanti, ma servono in un certo senso da contraltare rispetto ai numeri che offrono uno sguardo più critico nei confori della politica della SED.

E non è un caso che *Lied von der Freiheit* segue immediatamente, nel programma, un altro numero dai caratteri ben diversi, ma che fa riferimento allo stesso tema: la libertà, questa volta quella interna allo Stato.

Si tratta di un tema molto sensibile per i cabarettisti della RDT, che non è facile affrontare con distacco. Soprattutto, non è facile metterne in scena i limiti e le contraddizioni, per cui la voce della critica in questi casi si alza flebile, e si muove in quegli interstizi che una satira attenta svela con acume e discrezione.

²⁹³ jo., *Alle Stachel pieken nicht. Die „Distel“ braucht noch Spreewasser-Kabarett – Auftakt im Haus der Presse*, 13.10.1953.

²⁹⁴ Peter Ensikat, *Ab jetzt geb' ich nichts mehr zu. Nachrichten aus den neuen Ostprovinzen*, Kindler, München 1993, p. 34.

Come nel caso della scena di Albert Donle *Auf dem Standesamt*²⁹⁵. La scenografia è costituita semplicemente da un tavolo, su cui si trova un vaso di fiori. Al tavolo siedono una donna sorridente e un uomo dall'aspetto serio. Di fronte a loro, in piedi su una piccola pedana, un uomo dal fare solenne ma dai tratti caricaturali, con dei baffi e delle sopracciglia molto evidenti, che gli conferiscono autorità. È quest'ultimo ad aprire la scena, si rivolge alla donna e le chiede se vuole sposare l'uomo che le è seduto accanto.

La donna risponde senza esitazione. Mentre l'impiegato dell'anagrafe si rivolge all'uomo, la scena prende una svolta inaspettata e straniante. L'uomo comincia a frugare nervosamente nel taschino della giacca, alla ricerca di qualcosa; controlla dei fogli di carta, ma non risponde alla domanda. All'ennesimo tentativo, l'uomo trova un pezzo di carta, si schiarisce la voce, e legge:

Ehm – Werte Kollegen! Die Frage der Zuchtsauen bei der gewerblichen Viehhaltung ist – o Verzeihung! Irrtum! Moment bitte!

Si rimette in tasca il biglietto, davanti ad una promessa sposa nervosa e ad un impiegato sempre più perplesso che, ancora una volta, ripete la formula. Finalmente il promesso sposo trova il biglietto che cercava e, deciso, legge: “Ja!”

L'impiegato allora si congratula con gli sposi:

STANDESBEAMTER: Na also, Herr Treppenschwer, Sie waren wohl im Augenblick nicht ganz momentan?

BRAUT: Doch, doch, Herr Standesbeamter! Nur, mein Ambrosius ist jetzt bei der Regierung, und seitdem spricht er nur noch nach Manuskript!

Il riferimento ad una situazione in cui l'individuo ha perso la libertà di scelta personale e ha del tutto assimilato una prassi comportamentale rigida e fatta di cliché, in cui non c'è più posto per il pensiero individuale ma solo la

²⁹⁵ Testo e foto in Die Distel Berliner Kabarett (hg.), *op. cit.*, pp. 20-21. Audio in DKA, 1. DISTEL Programm „Hurra, Humor ist eingeplant“, F CD, av-F1 0088, CD 1, Indexnummer: 129.

ripetizione di formule prescritte e prestabilite dallo Stato della SED, suona in questa scena come un monito non troppo velato.

Al contempo, però, c'è un elemento importante su cui occorre soffermarsi: quello che qui viene messo in luce e che diventa oggetto di satira è, chiaramente, il comportamento di un singolo. Nella scena non ci sono elementi che facciano pensare ad una critica rivolta all'intero sistema, ma piuttosto ad una prassi deviata. Dunque in questa scena la satira, se da un lato riesce ad offrire una valvola di sfogo rispetto ad una prassi sempre più consolidata, quella di una burocratizzazione portata all'eccesso, e lontana dalle relazioni umane, dall'altro, tuttavia, non arriva a negare il sistema, a metterlo in questione dalle basi.

È interessante osservare come quello della libertà sia un tema estremamente ricorrente, sia nei programmi della *Distel* sia in quelli degli *Stachelschweine*. Il fatto che compaia in molti numeri non solo in maniera velata, ma piuttosto esplicita, spesso dichiarata persino nei titoli, rispecchia il fatto che quello della libertà fosse un motivo di particolare rilievo nella dialettica ideologica. Un motivo, d'altronde, che non viene tematizzato in senso assoluto, ma che finisce per intrecciarsi con altre 'parole-chiave' attraverso cui il conflitto della guerra fredda trovava espressione. Una di queste parole è *Frieden*, pace, uno dei punti di forza della campagna anti-occidentale della propaganda filo-sovietica, e che a sua volta si collegava all'antimilitarismo, un concetto che trovava eco non soltanto nel linguaggio della SED, ma anche – in maniera obiettivamente più interessante – nella ricezione interna alla RFT.

In "Die Wucht am Rhein" (1957), programma messo in scena dagli *Stachelschweine* dopo un anno di pausa artistica e scritto quasi interamente da Rolf Ulrich, ci imbattiamo in un numero interessante: "Freiheit - Freiheit über alles!". L'allusione al famoso primo verso dell'inno tedesco, *Das Lied der Deutschen*, la cui sola terza strofa era stata assunta nel 1952 come inno della Repubblica Federale di Germania, è evidente, e non solo in quanto il testo dell'inno rimanda alla pace e all'unità. Il tema della Germania unita attraversa come un filo rosso l'intero programma e viene quasi riassunto nel

titolo. Anche “Die Wucht am Rhein”, infatti, è un richiamo ad un altro inno, “Die Wacht am Rhein”. Questo, costruito su una melodia da chiesa di tradizione anglicana, ha un’origine legata ai passati conflitti tra Francia e Germania, e aveva accompagnato il secondo Reich come una sorta di inno nazionale, che aveva soppiantato l’inno prussiano²⁹⁶.

Il gioco di parole ‘Wacht-Wucht’ (che in italiano è riproducibile, pur senza le affinità acustiche, nel binomio ‘vigilanza-pressione’, ma anche ‘vigilanza-violenza’), non ha solo un efficace effetto sonoro, ma anche una valenza semantica interessante.

Già nel *Lied* d’ingresso osserviamo come la ripresa e il superamento del testo originale metta in atto una dialettica che non crea solo un effetto di parodia, ma riesce anche a ricontestualizzare e a rileggere l’originale con uno sguardo estremamente attuale. Interessante è anche osservare che nel testo, nella musica e, possiamo facilmente supporre, anche nei costumi e nella scenografia (purtroppo di questo programma non è pervenuta in archivio alcuna testimonianza fotografica) ritornano mitologemi della tradizione germanica: “Im Dunkel die Fanfare aus den Nibelungen. [...] Dekoration Rheinkitsch” – si legge tra le indicazioni di scena²⁹⁷. E infatti l’incipit musicale riprende uno dei temi wagneriani dell’Anello del Nibelungo. Tra i personaggi appare Siegfried.

Il numero si chiude con una rilettura dell’inno dell’impero tedesco degli Hohenzollern:

Es braust ein Ruf wie Donnerhall
um uns’re Welt mit Ultraschall –
der Rhein – der Rhein – der deutsche Rhein
der wird Europas Bollwerk sein
Lieb Nato, Du magst ruhig sein –

²⁹⁶ Nel corso della storia tedesca, d’altronde, questo inno viene più volte recuperato e la sua rilettura avviene – non sorprende – in contesti legati alla sfera militare. Durante la seconda guerra mondiale, e fino al 1941, l’incipit della sua melodia viene utilizzato come richiamo speciale per i comunicati del comando supremo delle forze armate. Il titolo dell’inno diventa nel 1944 la parola d’ordine dell’armata tedesca durante l’offensiva delle Ardenne.

²⁹⁷ Testo: DKA, Ordner STACHELSCHWEINE-LK/C/21,6. Audio: *Die Stachelschweine*, Bear Family Records, 2006, 8 CDs, BCD 16066 HD, registrazione *live* dalla *premiera*, 19.12.1956, CD 8, traccia 6.

fest steht und treu die Wucht am Rhein.
Rolf Ulrich, 1957

Es braust ein Ruf wie Donnerhall
wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
zum Rhein – zum Rhein – zum deutschen
Rhein,
wer will des Strömes Hüter sein!
Lieb Vaterland, magst ruhig sein:
feststeht und treu die Wacht am Rhein.

Max Schneckenburger, 1840

Nel programma degli *Stachelschweine* il *Lied* continua così:

Und ziehn die andern Truppen ab
und kommt die Spaltung mehr uff Trab –
und bleib'n wir auch als einz'ger Staat
der standhaftigste Zinnsoldat,
der Westen, der mag ruhig sein:
fest steht und treu die Wucht am Rhein

Drum deutsches Herz verzage nicht
und tu was Deine fromme Pflicht
und leiste seit der Kaiserzeit
zum 4. Mal den deutsche Eid.
Lieb Vaterland, magst ruhig sein:
Fest steht und schwarz der Wucht am Rhein!!!!!!

Il riferimento al Reno come baluardo d'Europa è un'immagine significativa ma piuttosto forte: la pressione, la tensione della guerra fredda, simboleggiata dal Reno come spartiacque quasi non più geografico, ma ideologico, è garanzia di sicurezza per lo *status quo*. Lo è per la Nato, ma anche per l'occidente, in quanto la divisione della Germania legittima un solo Stato Tedesco, “il più fermo soldatino di piombo”, e infine lo è per la ‘patria’, pronta a prestare il suo ‘quarto giuramento’ (si legge nel testo) ora che la pressione ideologica da espressione della guerra fredda si fa strumento cupo, nero, di potere.

Come viene tematizzata dunque la libertà all'interno di questa cornice semantica che si delinea chiaramente come antimilitarista?

Nel numero “Freiheit – Freiheit über alles!”²⁹⁸ un’egiziana, un israeliano, un inglese, un russo e un’ungherese raccontano la loro storia, inframmezzati da una voce che funge un po’ da *Conférencier*, o meglio, da coro della tradizione classica, che contestualizza e commenta gli eventi. “War Dein Leben ein Gewinn? [...] Wofür gabst Du es hin?” – chiede questa voce alla fine di ogni testimonianza.

I racconti si presentano come una sorta di recitativo: sullo sfondo musicale dei diversi inni nazionali, i personaggi raccontano con tono solenne, quasi in una declamazione, due tra gli eventi più caldi in cui la guerra fredda aveva trovato espressione fuori dai confini tedeschi: la crisi di Suez dal punto di vista di un egiziano e di un israeliano, e la rivoluzione ungherese raccontata da un russo e da un ungherese. Tutti, questi, vittime della guerra, tutti morti per la libertà: per la libertà d’Egitto, per la libertà dello Stato d’Israele in un mondo di nemici, per la libertà dei principi etici, per quella dei contadini e dei lavoratori e infine per quella dell’uomo nella sua nudità. In questo il riferimento nel titolo alla libertà a tutti i costi, alla libertà sopra ogni cosa suona come un monito alla politica di Bonn e dell’Alleanza Atlantica, disposta a tutto per un’ideale che si rivela essere piuttosto un alibi per le sue politiche militariste.

Nell’*explicit* la voce fuori campo, a cui si uniscono i personaggi – quasi a formare un coro, recita la sua *pointe* amara, in un crescendo sempre più carico di tensione, che si ferma sull’ultimo verso (citato in corsivo):

Sprecher: Zur gleichen Zeit wählte Amerika seinen Präsidenten
fand in Bad Neuenahr der Bundespressball statt
tanzte in Moskau das Londoner Ballett
flogen die Sportler der Welt nach Melbourne
wurde 100.000 mal durch alle Mikrofone der Welt
das Wort Freiheit in den Äther geschickt
aufgeteilt: läuteten die Glocken für die Freiheit
beteten die Menschen für die Freiheit
stand auf allen Kränzen das Wort Freiheit
schrie man von den Tribüne: Vorwärts für die Freiheit
diskutierten die Massen für die Freiheit
und jeder glaubte an eine andere Freiheit:

²⁹⁸ *Ibidem.*

E – in epilogo – ecco esplicitato il paradosso che afferma la libertà attraverso l'esercizio della guerra:

Segen liegt auf allen Waffen
Ewig ziehn mit Himmelsmacht
alle Völker – alle Rassen
für die Freiheit in die Schlacht.

Un paradosso amaro che, assieme ai due versi della voce fuori campo, viene cantato. Non è un caso che proprio i momenti più riflessivi, ma anche più critici, vengano affidati al canto. Il canto permette, infatti, di veicolare i messaggi più ostici attraverso una nota di colore, consente di attenuare il tono critico, trasformandone il carattere.

È questo uno dei casi in cui la musica viene proposta in maniera dialettica rispetto al testo: nel contrasto straniante tra messaggio veicolato dal testo scritto (e recitato) e sua messa in scena in forma di canto, la musica permette non solo di integrare il testo con un nuovo significato, ma soprattutto di innescare un meccanismo dialettico di risemantizzazione. La nota critica veicolata in forma di *refrain* musicale mette anche in atto un meccanismo di ricezione particolare, in cui è la lettura stessa dello spettatore a completare il senso della messa in scena.

L'intero programma si snoda attraverso temi come l'antimilitarismo, la denuncia del riarmo, le accuse di conservatorismo e le dinamiche politiche pre-elettorali. "Die Wucht am Rhein", infatti, che avrà la premiere il 19 dicembre del 1956, viene concepito non solo durante i mesi più caldi della guerra fredda, ma anche nei mesi che caratterizzeranno in Germania un'accesa campagna elettorale, quelle per le elezioni per il *Bundestag* che si svolgono proprio nel marzo del 1957.

Il tema della libertà, tuttavia, ritorna a più riprese anche in altri spettacoli degli *Stachelschweine*.

Piuttosto che attraverso uno sguardo diacronico, tuttavia, può essere interessante osservare il tema da un punto di vista sincronico.

Pochi mesi prima la *Distel* presenta per la prima volta il suo ottavo programma, “O du geliebtes Trauerspiel”, la cui premiere, il 25 ottobre del 1956, si svolge proprio all’indomani della rivolta in Ungheria.

Anche qui vi è un numero che tematizza questa dialettica paradossale tra libertà e militarismo. Si tratta di un numero scritto da Ernst Kahler, che del programma è anche regista, e interpretato da Herbert Köfer: “In Freiheit – Marsch!”²⁹⁹.

Notiamo qui un elemento caratteristico della struttura degli spettacoli della *Distel*: rispetto ai testi più lunghi, talora quasi piccole *pièces* teatrali, degli *Stachelschweine*, riscontriamo qui il carattere decisamente più epigrammatico dei numeri della *Distel*.

Kahler scrive, ambientandolo nella Germania occidentale, un discorso rivolto agli intellettuali. Tuttavia non è subito chiaro che siamo in presenza di uno dei cosiddetti *Standpunktnummer*. Questo oratore, che si rivolge agli intellettuali utilizzando la prima persona plurale, sembra volersi presentare come uno di loro. Non vi sono, inizialmente, elementi stranianti.

Kahler, tuttavia, gioca con abilità su un rovesciamento di prospettiva che si attua lentamente nel corso del testo. Aspetto forse più interessante è che questo sovvertimento non è esplicitato solo nel testo, ma lasciato alla mimica e agli elementi scenici, come possiamo ricavare dalle indicazioni di scena e dai documenti audio, che sono anche indicatori della ricezione del pubblico e quindi di quei momenti di scarto semantico tra testo e recitato e testo performato che mettono in atto il meccanismo satirico.

Il discorso è costruito in due parti. Nella prima viene tematizzato il rapporto degli intellettuali della Germania orientale (“unsere unglückliche Bruder im Osten”) con la politica: ne viene contestata la dipendenza economica dai finanziamenti e dai premi elargiti dallo Stato, che costituirebbe uno strumento di intimidazione e di controllo politico, incompatibile con le libertà dell’individuo, e in particolare degli intellettuali.

²⁹⁹ Testo: DKA, 8. DISTEL Programm “O du geliebtes Trauerspiel”, RK/C/01-008t0051. Foto: DKA, RK/C/01-008f0019. Audio: DKA, 8. DISTEL Programm “O du geliebtes Trauerspiel”, F CD, av-F1 0110 CD 2, Indexnummer: 152.

Come antitesi viene presentata la situazione degli intellettuali in occidente, “freie Menschen einer freien Welt, der anzugehören wir als Bürger der Bundesrepublik den Vorzug haben”.

Il tono di voce si fa più basso, assieme rasserenante e solenne. Tuttavia, sulle parole:

Hinter uns stehen die traditionellen Mächte des Abendlandes, denen wir uns frei verpflichtet fühlen aus den tiefen unserer Existenz

si apre un altro sipario, e compaiono due personaggi dall'aria autorevole, vestiti elegantemente, in cravatta e bombetta. Come si legge tra le indicazioni dell'autore, si tratta di uno *Junker*, uno dei rappresentanti della vecchia aristocrazia terriera espulsa dalla Germania orientale dopo la riforma agraria, e uno *Schlotbaron*, termine che si è affermato nel gergo della lotta di classe ad indicare soprattutto imprenditori della zona della Ruhr che fanno grossi affari con carbone e metallo.

L'effetto di disvelamento satirico che scaturisce da questo primo scarto tra testo recitato e dispositivo scenico determina il primo rilevante sovvertimento all'interno di questo numero: le potenze tradizionali dell'occidentale, che nelle parole di un intellettuale farebbero piuttosto pensare alla tradizione culturale tedesca, vengono esplicitate nella messa in scena attraverso un rimando alla solidità economica di affari che, senza troppa fantasia, intuiamo ruotare attorno alla sfera della guerra.

Mentre l'oratore vanta la libertà degli intellettuali occidentali da qualsiasi legame, i suoi gesti si fanno meccanici. Egli alza un braccio, poi l'altro, e i due personaggi sullo sfondo lo vestono: la giacca di una divisa militare (che egli, “unbewußt”, si abbottona proprio sulle parole “verschliessen wir uns der Zwangsjacke staatlichen Machtdünkels ind eisiger Zugeknöpftheit”), una cintura militare, un elmo e, infine, un fucile.

E, così bardato, viene lasciato solo, trasformato da libero intellettuale in un vacuo e obbediente fante.

[Wir] gehen erhobenen Hauptes den Weg unserer Geworfenheit – in Freiheit.

– sono le sue ultime parole. A far da eco, una voce fuori campo:

Achtung! Links um! In Freiheit – marsch!

E, trasformato in soldato, l'intellettuale esce di scena marciando.

Il pubblico reagisce timidamente, poi lentamente più entusiasta. Il disvelamento è sottile, e l'*explicit* sembra lasciare in sospeso un interrogativo: quell'oratore era un intellettuale o un soldato della Nato?

“Zu plakativ” definirà la *National-Zeitung* questo numero³⁰⁰, interpretando il personaggio di Köfer appunto come fante della Nato. Entusiasta risponderà invece Lothar Creutz, voce autorevole della *Weltbühne*, che vi legge invece

de[n] Umbau des tiefsinnigen abendländischen Intellektuellen in einen stumpfsinnigen abendländischen Fußlatscher [...], weil die „Distel“ Parteilichkeit nicht zur Dichthalterei entwürdigt und auch alarmierenden und ungemütlichen Sachen mit alarmierenden und ungemütlichen Pointen beizukommen weiß³⁰¹.

L'intero programma riceve un plauso quasi univoco della stampa orientale, che riconosce alla *Distel* di aver saputo compiere un passo oltre i soliti temi e oltre lo sguardo ristretto alle dinamiche e alle carenze nel quotidiano (racchiuso – tra tutti - dalla immagine della cosiddetta *Klosettpapiersatire*), aprendosi agli eventi che stavano interessando il mondo fuori dalla Germania, e che non erano altro che i focolai esterni in cui sfociavano le tensioni della guerra fredda. In questo programma si guarda infatti alla crisi di Suez, all'Algeria, a Taiwan, alle dinamiche della Nato e a quelle sovietiche (particolarmente efficaci a proposito il Lied d'entrata “Wir sagen ja zum Leben” – testo di Brest e Uhlig, ma anche il numero “Am Schlagerfeuer” – testo di Brehm e Rascher).

³⁰⁰ o. A., „O du geliebtes Trauerspiel“. Erste Distel-Premiere in der neuen Spielzeit, in “National-Zeitung”, 28.10.1956:

³⁰¹ Lothar Creutz, *Zweimal Kabarett*, in “Die Weltbühne”, 22.11.1956.

È però anche sotto il profilo artistico e performativo che questo programma sembrerebbe presentare un salto di qualità rispetto alle messe in scena precedenti. “Die Darstellung ist durch ausdrückliche Mimik und Pantomime bereichert” – scrive la *National-Zeitung*³⁰², che non è la sola a sottolineare la cresciuta ricchezza performativa dell’*ensemble* diretto da Ernst Kahler.

L’ottavo programma della *Distel* si inserisce perfettamente nel clima della guerra fredda di quegli anni. L’acuirsi delle tensioni tra i due blocchi, che si esprimono nella polarizzazione dei conflitti anche in contesti nazionali esterni alla Germania offre al *Kabarett* temi di vibrante attualità. E il *Kabarett*, in quanto sismografo del tempo, non fa che filtrare queste tensioni e trasmetterle al pubblico, chiaramente attraverso i mezzi della satira, che in questo momento gli sono più congeniali.

Non è un caso che anche dall’altra parte di Berlino gli *Stachelschweine* pochi mesi più tardi avrebbero messo in scena un programma come “Die Wucht am Rhein”, dal carattere più marcatamente politico rispetto ai loro spettacoli precedenti.

Toni ancora più forti sono quelli di un altro numero che gli *Stachelschweine* presentano nel 1959 nel programma “Teil Die den Siegenkranz”: “»Freiheit«?? – Nein, Freiheit!”. Si tratta di un testo di Thierry, forse il più mordace autore degli *Stachelschweine*, in cui si affronta la problematica dei profughi della RDT alla luce del modello della libertà di cui la Germania Ovest si fa paladina, rispetto al sistema politico nella RDT, percepito come restrittivo.

Già il titolo distingue tra una libertà ‘tra virgolette’ e una libertà reale. Un profugo della Germania Est che, dopo aver stampato un manifesto in cui chiedeva la libertà dal terrore e dalla sottomissione, vive nella Germania Ovest una serie di contraddizioni. Spinto a lasciare la RDT per la Repubblica Federale dal suo ideale di libertà e di libero pensiero, si ritrova qui a confrontarsi con situazioni in cui la libertà viene fraintesa come arrivismo sociale, o come libero mercato, e condizionata dal pensiero cristiano e dalle

³⁰² o. A., *O du geliebtes Trauerspiel*, cit.

spinte revansciste e militariste che la identificano con il diritto nazionale alla ricostituzione del grande Reich tedesco. Dure le parole del profugo:

Flüchtling: Wenn man nämlich die Freiheit verteidigen will, dann muß man genau wissen, wie sie wirklich ist [...] und noch genauer wie sie nicht ist!

[...] Und solange es noch zuviel Dummköpfe gibt, die die Begriffe verwechseln... [...] Und solange es noch zuviel Böswillige gibt, die die Begriffe vertauschen... [...] Man muß die Freiheit verteidigen – nicht Deutschlands Größe – oder die Karriere – oder die Einschränke und Persianer – oder Kirche und Vereine – die Freiheit – und nichts anderes als die Freiheit!!

Und man muß die Freiheit verteidigen gegen jeden, der sie bedroht – und nicht nur gegen unsere Feinde!

[...]

Nur wer die Freiheit Andersdenkender verteidigt – verteidigt die Freiheit!³⁰³

5.4 “*Staatsgefährlich*”. Razionare la satira

Nonostante la supposta adesione ideologica dei cabarettisti della RDT alle istanze della SED, la questione di quanta satira fosse accettabile e assimilabile nel *Kabarett* scopriva punti di scollatura e conflitti di interesse. Per questo è opportuno rivolgere lo sguardo al procedimento che portava i programmi dall’idea alla messa in scena³⁰⁴.

Una prima forma di controllo dei contenuti era fatta già al momento della concezione del programma. Qui svolgevano un compito fondamentale i direttori dell’*ensemble*. Si trattava, per lo più, di membri della SED, figure fedeli alla linea del partito; erano loro a decidere cosa poteva essere messo in scena e cosa sarebbe dovuto essere cancellato.

³⁰³ Testo e foto: DKA, Ordner STACHELSCHWEINE-LK/C/21,6. Audio: *10 Jahre Stachelschweine - Teil Dir den Siegerkranz*, 27. Programm, 1960, Decca LF 1592, in DKA, x LP 944.

³⁰⁴ Si veda a proposito l’attenta disamina dei diversi passaggi del controllo e della censura in Brigitte Riemann, *op. cit.*, pp. 55-65.

Superato questo momento, i testi del programma passavano nelle mani dei funzionari del partito responsabili per la cultura, i quali non avevano, solitamente, alcuna conoscenza artistica. Inoltre, erano rigidi e diffidenti nei confronti della satira, in quanto rispondevano personalmente davanti alla SED delle loro decisioni a proposito del controllo ideologico dei programmi. Questo spiega da un lato la tendenza rigida e censorea degli atteggiamenti di questi funzionari, dall'altro il ruolo fondamentale del direttore dell'*ensemble*, il quale poteva mettere in chiaro eventuali fraintendimenti rispetto al programma o presentare i numeri in modo che l'attenzione dei funzionari venisse deviata su false *pointes* o su elementi secondari. In questo l'abilità degli autori era un elemento di prioritaria importanza, perché era la loro capacità di inserire una *pointe* in un momento non centrale di una scena che rendeva possibile a molti numeri di essere accolti senza alcuna revisione o censura.

Inoltre, la posizione ideologica del direttore era davvero fondamentale. Erich Brehm, ad esempio, era molto più vicino alle direttive del partito rispetto ai suoi colleghi Conrad Reinhold e Edgar Külow, rispettivamente primo e secondo direttore della *Pfeffermühle* di Lipsia. Reinhold si trasferirà a Berlino Ovest dopo i conflitti ideologici determinati dal programma "Rührt Euch", messo in scena proprio all'indomani della rivoluzione ungherese del 1956; Külow, invece, sarà allontanato nel 1964 per "ideologischer Diversion" per via del programma, poi vietato, "Woll'n wir doch mal ehrlich sein".

Per quanto riguarda i funzionari della SED, già nel 1962 Manfred Jäger ne aveva sottolineato la profonda incapacità nel gestire le questioni relative al *Kabarett*, e messo in luce come questo aspetto costituisse per i cabarettisti un rischio di censura del tutto imprevedibile³⁰⁵.

Dopo queste due prime fasi di controllo, il programma, ormai nella sua versione quasi definitiva, passava nelle mani del capo della sezione della SED. Questo spiega perché certe restrizioni fossero strettamente locali:

³⁰⁵ Cfr. Manfred Jäger, *Kein Platz für milde Satire. Der Seiltanz des Kabarett im Ulbricht-Staat*, in „Europäische Begegnung“ 3, Hf. 3, Jg. 1962, pp. 29-32, qui p. 31.

alcuni ensemble godevano di atteggiamenti meno restrittivi, altri – invece – erano costretti a forme molto più invasive di controllo.

L'ultima fase di questa sorta di ispezione ideologica dei programmi avveniva durante la prova generale. A questa assisteva la cosiddetta *Abnahmekommission*, la quale controllava persino la messa in scena dei programmi. Si trattava di funzionari del partito incaricati di appurare che anche l'aspetto performativo e musicale non fossero ideologicamente compromettenti.

Alla SED era dunque chiaro che anche l'aspetto performativo degli spettacoli gioca un ruolo nient'affatto secondario in un programma. Rispetto alle restrizioni date dalla presenza di una censura, Otto Stark, direttore della *Distel* negli anni 1971-1989, affermerà: "Was man nicht mehr sagen kann – wird gesungen. Was gesungen immer noch zu hart klingt – wird getanzt"³⁰⁶.

Già nel primo programma della *Distel* tre numeri erano stati cancellati dalla censura³⁰⁷. È tuttavia nel 1956 che l'atteggiamento restrittivo si rafforza, proprio in concomitanza con le tensioni che erano esplose in Ungheria e che avevano portato ad un irrigidimento di Mosca e quindi dei vertici della SED.

Così, il 21 dicembre del 1956 viene protocollata una lettera del borgomastro a due dei suoi vice in cui, a seguito delle forti critiche alla *Distel* esposte in occasione delle riunioni di quei giorni, si chiede di garantire un controllo accurato del programma che l'*ensemble* sta preparando. Si tratta del programma "Wenn die kleinen Kinder schlafen", la cui premiere sarebbe stata nell'aprile dell'anno seguente.

Sulla lettera si legge:

Bei den Beratungen der letzten Tage wurde u.a. sehr heftig das Programm der „Distel“ kritisiert. Wir sind nicht gegen eine satirische Behandlung von Fehlern und Mängeln, die sich in unserem öffentlichen Leben zeigen. Wir sind aber dagegen, daß u.a. auch von der „Distel“ Staat und Regierung diffamiert werden. Es wurde der Meinung

³⁰⁶ Cfr. Joachim W. Jäger, *Humor und Satire in der DDR*, Fischer, F.a.M., 1984, pp. 87-88.

³⁰⁷ Si veda a proposito *Hurra! Humor ist eingeplant!*, in, SBZ-Archiv, Nr. 23, 10.12.1957. A questo si fa riferimento anche in Brigitte Riemanninm op. cit., p. 78.

Ausdruck gegeben, daß dieser Zustand nicht mehr länger zu dulden ist. Ich bitte zu gewährleisten, daß das Programm der „Distel“ vor der Presseaufführung von verantwortlichen Genossen des Magistrats einer kritischen Beurteilung unterzogen wird. Über das Ergebnis bitte ich jeweils schriftlich zu berichten³⁰⁸.

Con questa lettera, secondo Jürgen Klammer, viene ufficializzata la censura nei confronti della *Distel*. Da lì a breve, infatti, verrà istituita una consulta incaricata di verificare la correttezza ideologica dei numeri presenti nei programmi.

Questo *ideologischer Beirat*, esplicitamente richiesto con una lettera inviata dalla sezione *Kleinkunst* al capo della sottosezione, deve affiancare la consulenza artistica del direttore dell'ensemble, Erich Brehm, e del Consiglio Artistico istituito l'anno primo e composto da molti dei cabarettisti della *Distel*. Questo Consiglio Ideologico deve essere composto da membri della Sezione Cultura della direzione di distretto della SED e da membri della Sezione Cultura del *Magistrat*.

Nella lettera si legge:

Betr.: Gedanken über die Perspektive des Kabarets "Die DISTEL"

Zur politischen Sicherung der Programme ist unbedingt ein ideologischer Beirat zu bilden, der sich grundsätzlich von dem bereits bestehenden künstlerischen Beirat, der vom Direktor einberufen wird, unterscheidet.

Wir schlagen vor, dass die Mitglieder des ideologischen Beirats von der Abteilung Kultur zu bestätigen sind. Ihm sollen folgende Vertreter angehören:

1. Verantwortliche Mitarbeiter der Abt. Kultur der Bezirksleitung per SED
2. Vertreter der Abteilung Kultur des Magistrats von Gross-Berlin (Abteilung und HRef. Darstellende Kunst)

Die Aufgaben des Beirats etc. bestehen in der Erörterung der politischen Probleme in Verbindung mit dem jeweils konzipierten Programm des Kabarets.

Die Planstelle des Stellv. Direktors ist umgehend mit einem geeigneten Mitarbeiter zu besetzen. Voraussetzung jedoch ist, dass für diese Stelle, neben der hohen politischen Qualifikation, künstlerisch-kabarettistischen Erfahrung nachgewiesen werden müssen.

I.A.

³⁰⁸ Cfr. *Distel – Ende offen*, op. cit., p. 40.

La combinazione di fattori politico-ideologici e una preparazione dal punto di vista artistico e, in particolare, cabarettistico, si rivelano dunque fattori importanti per la scelta del personale addetto a questo delicatissimo compito. La decisione di istituire questo *Beirat* è legata ad programma la cui preparazione era stata estremamente controversa. Si tratta dell'undicesimo programma della *Distel*, messo in scena la prima volta il 2 aprile del 1958 col titolo "Liebe und Raketenbasen". Materiale d'archivio dimostra che siamo di fronte al programma che più di tutti gli altri ha subito le conseguenze della censura. Non solo ben sei numeri vengono cancellati³¹⁰, ma persino il titolo del programma viene cambiato: il titolo originale, "Beim Barte des Proleten", sarebbe stata un'allusione fin troppo evidente a Walter Ulbricht, e per questo viene sostituito da "Liebe und Raketenbasen".

Questo intervento della censura non doveva essere stato un procedimento tanto oscuro, se vi viene fatto riferimento anche sulla stampa, per lo meno occidentale.

Der Humor ist [...] zwar eingeplant, bleibt aber rationiert. Für die Kabarettisten bedeutet nun für jedes Programm ein neues Wagnis, denn sie wissen nie, wie weit sie der Forderung nach schärferen satirischen Waffen nachkommen dürfen. So wurde einmal eine Nummer gestrichen, weil der Titel „Beim Barte des Propheten“ Ulbrichts Spitzbart zu beleidigen drohte –

³⁰⁹ Lettera del 10.01.1957 al direttore della sezione *Kleinkunst* Füller, in *Ibidem*, p. 38

³¹⁰ Tra questi, cinque verranno poi presentati in programmi successivi; uno, *Insel Tabu*, non sarà mai messo in scena. Nell'opuscolo *Distel – Ende offen* si racconta che Erich Brehm, autore di questo testo, avrebbe discusso a lungo con i funzionari addetti al controllo ideologico del programma, insistendo che i punti discutibili erano in realtà dovuti ad un'interpretazione sbagliata e non ad un reale attacco ideologico: „Brehm diskutierte 2 Stunden mit den Leuten, wies ihnen nach, dass ihre Fehlinterpretation des Inhaltstextes auf „verdorbene politische Gedanken“ zurückzuführen sei und erklärte sich schließlich „gegen seine Überzeugung“ bereit, die inkriminierte Nummer, „um den Termin der Premiere nicht zu gefährden“, aus dem Programm zu streichen“. *Ibidem*, p. 39. Qui è riportato anche il testo, che non sarà mai messo in scena, neanche nei programmi successivi.

– si legge sulla “Frankfurter Rundschau”³¹¹.

Anche su “Christ & Welt” si fa riferimento a questa censura con un titolo anche piuttosto esplicito:

STAATSGEFÄHRLICH. Das Ostberliner Kabarett “Die Distel” hatte unlängst ein neues Programm zusammengestellt, das unter dem Titel „Beim Barte des Proleten“ laufen sollte. Es kam aber nicht dazu. Die Premiere dieses Programms wurde nämlich verboten und der Leiter des Kabaretts gleichzeitig seines Postens enthoben. Parteisekretär Walter Ulbricht hatte sich im Hinblick auf seinen Spitzbart „beleidigt“ gefühlt³¹².

Questo sarà l’ultimo spettacolo in cui Erich Brehm sarà direttore della Distel. Dopo l’undicesimo programma, Erich Brehm sarà sostituito – per decisione presa dall’alto – da Hans Krause, e si dedicherà da questo momento alla realizzazione di *Das Stacheltier*, l’unica serie di scene satiriche prodotta dalla DEFA, a cui collaboreranno anche alcuni cabarettisti della *Distel*.

Di fatto, quelle occidentali sono le uniche fonti che riportano la notizia. Berliner Zeitung, National-Zeitung, Der Morgen, Der Kurier, BZ am Abend, Sonntag, Der Bau – per citare alcuni dei giornali e delle riviste orientali più rilevanti – non fanno in nessun caso menzione dell’operazione di censura.

Nel frattempo, già nel 1959, erano stati ingaggiati due IM (*Inoffizielle Mitarbeiter*), incaricati di controllare le attività all’interno del collettivo e la solidità politica dei membri della *Distel*. Si tratta di Heinz Draehn, che invece sceglie il nome di copertura ‘Süßemiehl’, e Ingrid Ohlenschläger, che si farà invece chiamare ‘Corduan’.

Non molto più tardi, anche il ventisettesimo programma degli *Stachelschweine*, “Teil dir den Siegerkranz” si trova coinvolto in un caso eclatante di censura. Quello che è apparentemente meno evidente è la causa scatenante di questa censura, tanto più è ad opera di un editore, e non di dirigenze partitiche.

³¹¹ Renate Kingma, *Hurra – Humor ist eingeplant. Die „positive Satire“ in der Sowjetzone ist eine heikle Aufgabe*, in “Frankfurter Rundschau”, 17.5.1958. Per “Beim Barte des Propheten” si tratta, chiaramente, di un errore di comunicazione.

³¹² o. A., STAATSGEFÄHRLICH, in “Christ & Welt”, 14.8.1958

A differenza della *Distel*, di cui dal 1954 non erano stati trasmessi per radio che pochi numeri, e che troverà visibilità televisiva solo nel 1960, col programma “Lach matt”³¹³, gli *Stachelschweine* avevano avuto un più ampio accesso radiofonico, ed erano approdati anche in televisione già nei primi anni cinquanta, soprattutto grazie a Werner Finck. Nel 1954 erano stati mandati in onda per la prima volta due programmi: “Vertragen ungenügend”, con regia di Werner Oehlschläger, e “Der große Regen”, diretto da Horst Braun, colui che avrebbe firmato anche gli spettacoli di maggior successo degli anni settanta.

Questi due programmi televisivi avevano avuto una grande risposta del pubblico, portando quindi denaro nelle casse dell'*ensemble*. Una messa in scena televisiva aveva comportato anche un cambiamento dei ritmi della *performance*: “Die Programme waren inzwischen so erfolgreich, daß man es auch auskosten wollte – die Spielzeiten verlängerten sich”³¹⁴ – raccontano gli stessi *Stachelschweine*, la cui presenza in televisione, ma anche sui canali radiofonici, diventa un passaggio quasi istituzionalizzato per i loro programmi.

Così anche “Teil dir den Siegerkranz”, programma per i loro dieci anni di attività, messo in scena per la prima volta nel dicembre del 1959 con la regia di Dietmar Behnke, giunge sul SFB, sia sul canale radiofonico sia sulla rete televisiva. Non senza un passaggio intermedio. “Der Spitzel” si chiama il pomo della discordia, un numero fortemente ispirato dal dramma brechtiano “Furcht und Elend des dritten Reiches”. Dai resoconti della stampa (purtroppo non possiedono il testi di questo numero) ricaviamo che gli *Stachelschweine* avrebbero riutilizzato – su concessione dell'editore Suhrkamp – il testo originale di Brecht, riadattandolo e ambientandolo nella Germania est di quegli anni (per cui Hitler sarebbe diventato Ulbricht, la HJ la FDJ, e così via). Così, facendo riferimento a quello che chiamano “Furcht und Elend des vierten Reiches”, avrebbero messo in scena il terrore e la

³¹³ Il programma viene trasmesso il 23.04.1960. Cfr. Distel-Archiv, Distel 726 -13.

³¹⁴ 1949-1989 *Almanach „50 Jahre Stachelschweine – Berlin“*, Druckhaus Berlin Mitte 2000, p. 15.

miseria dei cittadini nello Stato socialista tedesco. L'accusa al comunismo è chiara e il numero viene recepito come una delle scene più fortemente politiche mai presentate dagli *Stachlschweine*.

All'indomani della premiere l'editore Suhrkamp, che aveva concesso l'utilizzo di questo testo di Brecht, intima, con un telegramma dai toni molto duri, l'eliminazione di quel numero dal programma. L'edizione berlinese del *Kurier* riferisce le parole dell'editore: "Verbieten jede weitere Aufführung mit sofortiger Wirkung. Behalten uns auf weitere juristische Schritte vor"³¹⁵.

Die Zeit riporta la scena contestata che aveva determinato la reazione del Suhrkamp Verlag:

Aus Bertolt Brechts "Furcht und Elende des Dritten Reiches":

Der Knabe (von der Zeitung aufsehend): Machen alle Geistlichen das, Papa?...

Die Frau: Hier hast du zehn Pfennig, Klaus-Heinrich, geh hinüber und kauf dir was...

Der Mann: Wenn diese Berichte über die Priesterprozesse nichtaufhören, werde ich die Zeitung überhaupt abbestellen.

Die Frau: Und welche willst du abonnieren? Es steh doch in allen.

Der Mann: Wenn in allen Zeitungen solche Schweinereien stehen, dann werde ich eben keine Zeitung mehr lesen. Weniger wissen werde ich dann auch nicht, was auf der Welt los ist.

Die Frau: Es ist nicht so schlecht, wenn sie ausräumen.

Der Mann: Ausräumen! Das ist doch alles nur Politik... Vielleicht können sie einmal vor ihrer eigenen Tür kehren. In ihrem Braunen Haus soll auch nicht alles sauber sein, höre ich.

Aus der Stachelschwein-Nummer „Furcht und Elend des Vierten Reiches“:

Junge (sieh von der Zeitung auf): Sag mal Vater – sind eigentlich alle Westdeutschen Nazis?

Frau (um die Situation zu überbrücken): Hier, Klaus, hast du zwei Mark. Geh rüber und hol für Vater und dich ein paar Zigaretten...

Mann (hat den Artikel überflogen): Wenn diese Volksverdummung in dem Käseblatt nicht aufhört, werde ich die Zeitung abbestellen.

Frau: Und welche willst du abonnieren? – Es steht doch in allen das gleiche.

Mann: Dann werde ich eben keine Zeitung mehr lesen. Weniger wissen werde ich dann auch nicht.

Frau: Es ist nicht so schlecht, wenn sie aufklären.

Mann: Aufklären? – Das ist doch alles bloß verlogene Politik. Vielleicht können sie einmal vor ihrer eigenen Tür kehren. In ihrer DDR-

³¹⁵ *Geteilter Siegerkranz*, in "Der Kurier", Berlin (Ost), 14.12.1959.

Regierung und der Nationalen Front soll ja auch nicht alles sauber sein – höre ich³¹⁶.

Il numero viene, di fatti, eliminato dal programma. L'evento, tuttavia, scatena un vero e proprio dibattito sui giornali, ancora una volta espressione delle dinamiche polarizzatrici della guerra fredda.

La stampa occidentale parla apertamente di censura imposta dall'alto. „Der Frankfurter Suhrkamp-Verlag hat sie (die Stachelschweine) mit drohenden Worten telegrafisch aufgefordert, ihre Ostnummer „Der Spitzel“ sofort aus dem neuen Programm zu streichen“³¹⁷ – si legge su *Der Abend*; „Die Welt“ parla di „telegrafisches Sofortverbot“³¹⁸, „Der Spiegel“ di „ungewöhnlich hohe Zensur“³¹⁹.

Dall'altra parte la stampa orientale condanna duramente l'operazione artistica degli *Stachelschweine* con un linguaggio fortemente politico. Il *Neues Deutschland* definisce l'utilizzo strumentale di questa scena di Brecht pura perfidia, e chiama gli *Stachelschweine* 'banda di falsificatori'³²⁰. Molto duri anche i toni sul *Sonntag*, dove si parla di "gerichtete Verfälschung", di un atto criminale di un Kabarett 'da fronte' che avrebbe reso onore alla seconda parte del proprio nome ('Schweine')³²¹, e – in risposta alla posizione espressa *Die Welt* – si conclude con queste parole: "Das ist Faschismus, was die »Stachelschweine« praktizieren, und »Die Welt«"³²².

Ma sarà soprattutto *Die Zeit* ad ospitare il confronto tra gli *Stachelschweine* e Siegfried Unseld, direttore del Suhrkamp Verlag, riconoscendo in questa

³¹⁶ Testo citato in Ronald Rochow, *Brecht, Suhrkamp und die Stachelschweine. Was darf ein Kabarett?*, in "Die Zeit", 8.1.1960.

³¹⁷ *Stichwort: Elend*, in "Der Abend", Berlin (West), 14.12.1959.

³¹⁸ *Bert Brecht, die Parodie und wir. Suhrkamp Verlag dreht den „Stachelschweinen“ mit Klage*, in „Die Welt“, 15.12.1959.

³¹⁹ *Rettet die Freiheit*, in „Der Spiegel“, Hamburg, 23.12.1959.

³²⁰ Cfr. *Furcht und Elend. Zu einer Brecht-Fälschung in der Frontstadt*, in "Neues Deutschland", Berlin (Ost), 22.12.1959. In riferimento alla posizione della rivista della SED, il *Berliner Morgenpost* scrive: "Das SED-Blatt beschuldigt das Westberliner Kabarett, eine „Falschmünzerbande“ zu sein, die, „wenn sie noch einmal mit einem blauen Auge davonkommen wollte“, die Szene schnellstens aus ihrem „dürftigen Programm“ habe herausnehmen müssen". *Suhrkamp-Verlag erhält Unterstützung*, in "Berliner Morgenpost", Berlin (West), 23.12.1959.

³²¹ *Die Stachelschweine*, in "Sonntag", 3.1.1960.

³²² *Ibidem*.

discussione una questione centrale: quella dei diritti e della libertà del Kabarett politico di quegli anni.

In diversi giornali era stato messo in luce che il telegramma di Unseld fosse stato spedito proprio all'indomani della messa in scena dello spettacolo nella *Ewige Lampe*, evento che aveva visto la presenza di un esponente della SED. Unseld aveva negato ogni connessione e motivato il suo gesto, in una lettera spedita a *Die Zeit*, col fatto che fosse del tutto inaccettabile “mit solchen Mitteln Profit aus dem Kalten Krieg [zu] ziehen”³²³.

„Ist die Freiheit zur Parodie nicht zu kostbar, als daß sie ausgerechnet vom Leiter eines der angesehensten deutschen Verlage und damit also von einem berufenen Hüter geistiger Freiheiten mit juristischen „Maßnahmen“ bedroht werden dürfte?“ – chiede la *Zeit*³²⁴.

“Was darf ein Kabarett?” è il sottotitolo dell'articolo del capo dell'ufficio stampa degli *Stachelschweine*, Ronald Rochow, che viene pubblicato sul numero successivo di *Die Zeit*, in cui si fa cenno ad una conversazione telefonica avuta con Unseld all'indomani del telegramma, nel corso della quale Unseld mostra di avere a proposito della satira una posizione ambivalente:

[Dies] bedeutet [...], doch, daß Dr. Unseld mit einer Umsetzung der Brecht-Szene in die Bunderepublik durchaus einverstanden war, diese Umsetzung beinahe zur Bedingung für eine Aufführungsgenehmigung wurde, hingegen eine Umsetzung in die DDR, wie wir sie tatsächlich vornahmen, von ihm als Verfälschung, wohl gar Fälschung angesehen wurde, die er verbieten mußte³²⁵.

La questione che realmente interessava Unseld era, è evidente, di tutt'altra natura. Dopo la morte di Brecht nel 1956 la sua proprietà intellettuale era rimasta dall'altra parte della città, e Unseld non mirava ad altro se non a garantirsene i diritti, accordati chiaramente anche dalla SED.

³²³ Cfr. “Der Kurier”, *op. cit.*

³²⁴ D.E.Z., *Frage an Suhrkamp*, in “Die Zeit”, 18.12.1959.

³²⁵ Ronald Rochow, *Brecht, Suhrkamp und die Stachelschweine. Was darf ein Kabarett?*, *op. cit.*

La discussione aperta attorno a questo numero, tuttavia, pone interrogativi fondamentali sulla percezione del *Kabarett* all'interno del contesto sociale della città e non solo, e sul fatto che la forte aderenza all'attualità politica non permetta ad una forma come il *Kabarett* di sottrarsi alle tensioni e alle dinamiche della guerra fredda.

Il fatto che un procedimento di censura partisse, come è facile supporre, dalle fila della SED, dimostra inoltre non solo quanto la linea che separava i due Stati, e in particolare le due Berlino, fosse sottile, ma soprattutto come la ricezione di uno spettacolo di *Kabarett* da parte dei cittadini dell'altra Berlino fosse considerato un fattore nient'affatto secondario.

Di fatto, non solo i meccanismi di osmosi sono fortemente dominanti, ma le pressioni provenienti dall'altra parte della città, come in questo caso, hanno ripercussioni anche sulla produzione di *Kabarett* nel settore opposto. Dopo questo caso gli *Stachelschweine* considereranno in maniera molto seria l'ipotesi di non presentare più i loro spettacoli in televisione, tanto più che non si tratta della prima volta che l'ensemble si trova a dover affrontare meccanismi di censura, e non solo su pressioni – vere o presunte – della SED.

L'occasione era stata quella del programma precedente, "...denn sie wissen, was sie tun". La tanto attesa *premiere*, arrivata dopo un lungo periodo che vede sulle scene "Der Fette aus Dingsda", un programma che aveva avuto nella stampa non pochi detrattori per via della scarsa efficacia ed attualità dei numeri. Finalmente il programma viene messo in scena il 9 febbraio del 1959.

Pochi mesi dopo si annuncia la presentazione del programma sullo schermo. Sui resoconti della stampa individuiamo alcuni, timidi, cenni a quelle che presto si rivelano essere vere e proprie trattative tra il direttore del SFB e gli *Stachelschweine*, in particolare nella figura di Rolf Ulrich. A differenza del clamore che avrà col caso di "Teil dir den Siegenkranz", i toni riservati dalla stampa ai meccanismi di controllo e disciplina della satira attuati in occasione della messa in onda televisiva di questo programma non sono, di fatto, così accesi.

“Krach um Stachelschweine. SFB wünscht Änderungen” – s’intitola un brevissimo articolo uscito su *Telegraf* il 6 ottobre del 1959³²⁶, a pochi giorni dalla presentazione televisiva dello spettacolo. L’articolista riferisce di trattative che da giorni interessano il programma e del fatto che, per via di richieste di omissioni o di cambiamenti da parte della SFR, la messa in onda sarebbe fortemente a rischio. Quasi come un’eco a questa notizia, si ricorda l’evento che un paio di anni prima aveva interessato un programma di Wolfgang Neuß, in cui improvvisamente – per ragioni ‘tecniche’ – era venuto a mancare l’audio. Della parola ‘censura’, tuttavia, non vi sono tracce. È tuttavia soltanto un paio di mesi dopo, a seguito degli eventi legati a programma “Teil dir den Siegerkranz”, che lo *Spiegel* offre un resoconto più dettagliato dei punti che erano stati sensibili agli interventi censori per la messa in onda di “... denn sie wissen, was sie tun”.

Da questo interessante articolo ricaviamo inoltre che “Teil dir den Siegerkranz” era stato presentato quasi subito sul SFB, oltre che – naturalmente - sul palco fumoso della *Ewige Lampe*. Un’operazione che non solo avrebbe permesso di ‘filtrare’ il programma ad una delle sue prime uscite, ma si sarebbe anche rivelata finanziariamente ben poco tattica.

Secondo quanto riferito da Ulrich – si legge su *Der Spiegel* – la preparazione televisiva di “...denn sie wissen was sie tun” si sarebbe trasformata in un’estenuante trattativa sulle diverse *pointes* del programma, circostanza che avrebbe indotto il direttore degli *Stachelschweine* a manifestare la possibilità che il suo *ensemble* rifiutasse di tornare in televisione, dove verrebbe richiesto “weniger scharfer Witz als loyale Gesinnung”³²⁷. Un’adesione leale che tenderebbe a sopprimere quello spirito critico e mordace che dovrebbe essere il sale del Kabarett.

³²⁶ *Krach um Stachelschweine. SFB wünscht Änderungen*, in „Telegraf“, Berlin (West), 6.10.1959. Cfr. a proposito, nonostante toni più miti, „*Stachelschweine*“ *dürfen noch piken*, in „Spandauer Volksblatt“, Berlin (West), 7.10.1959. Qui si riferisce la posizione del SFB, secondo la quale i cambiamenti sarebbero stati condizionati dalla necessità della maggiore stringatezza richiesta dai tempi televisivi.

³²⁷ Queste le parole di Ulrich citate in *Rettet die Freiheit*, in “Der Spiegel”, Nr. 52, 23.12.1959, p. 92.

Non si sarebbe mai parlato di censura, sostiene Ulrich, ma di adesione all'attualità: "Manche Pointen hatten nämlich schon Staub angesetzt, andere Patina. Das Programm war ein bißchen überholt in den politischen Pointen"³²⁸ – sarebbe stato il commento di Herbert Fischer, direttore del SFB. Di fatto, tuttavia, il colloquio con Fischer sarebbe stato definito da Ulrich una vera e propria trattativa estenuante ("Gefeilsche"). Il direttore degli *Stachelschweine* si dice quindi non più disposto ad accettare indicazioni su più scene del programma in cambio di un gettone di ricompensa ("Ausfallhonorar") e annuncia – una volta conclusa quest'esperienza – il ritiro del suo ensemble dalla televisione.

Una pausa che sarebbe durata un solo anno, visto che già nel 1961 gli *Stachelschweine* sarebbero tornati sul grande schermo, assieme alla *Lach- und Schießgesellschaft*, il Kabarett di Monaco, con quello che sarà negli anni sessanta un appuntamento annuale di enorme successo, oltre che un'enorme vetrina per il Kbarrett occidentale: la lotteria *Berlin ist einen Freiplatz wert*.

Diversi i punti in cui gli *Stachelschweine* sarebbero dovuti scendere a compromessi con la direzione del SFB prima dell'inizio delle prove per la messa in scena del programma "...denn sie wissen was sie tun".

Di comune accordo era stata eliminata una frase dal numero "Vatikanstadt Berlin"³²⁹, assieme ad altri dialoghi.

Ma all'inizio del quarto giorno di prova il confronto tra Ulrich e Fischer si era fatto più aspro. Motivo del disaccordo, un momento della scena d'entrata:

Erster Mann: "Wo haben wir uns denn zum letztenmal gesehen?"

Zweiter Mann: „Das war 1943 auf der Gauleitung, Herr Bundesminister!“

Inizialmente sarebbe stato contestato il termine 'Bundesminister', al posto del quale viene concordato l'uso del meno indicativo 'Minister'. Un rifiuto oppongono invece gli *Stachelschweine* alla richiesta di sostituire 'Gauleitung' con 'Kreisleitung' o 'Bundesparteitag'. Sarebbe durata tre

³²⁸ *Ibidem*, p. 93. Si veda questo articolo anche per le successive citazioni.

³²⁹ "Es tue not, sagt ein Pfarrer, ›daß wir Christen das Atom als Gotteswerk und Gottesgeschenk bejahen‹, denn es gelte der Satz: ›Lieber tot als rot!‹".

quarti d'ora la discussione su questo punto, testimonia Ulrich, che accenna a svariati altri momenti del programma che avrebbero subito una sorte analoga, e allo *sketch* "Für öffentliche Sauberkeit", che sarebbe stato cancellato per via di un passo che toccava un momento delicato del cancellierato di Adenauer, quello in cui il suo referente Hans Kilb era stato coinvolto in un caso di corruzione dal quale, proprio nel novembre del 1959, era stato assolto. Questo il passo:

Meine Damen und Herren – altes Haus...Äh, Herr Bundeskanzler, hohes Haus! Gerade Sie, Herr Bundeskanzler, müßten als Chef aller Leihwagen... Ach so! Gerade Sie, Herr Bundeskanzler, müßten als Chef allerlei wagen...Das Wirtschaftswunder verführt auch den aufrechtesten Beamten zum Tanz um das goldene Kilb – na, na, na, da hat sich aber einer vertippt...Kilb ist ein Kalb...

Anche di questa scena, tagliata per la messa in onda televisiva, non è rimasto alcuna testimonianza in archivio.

Questo esercizio di disciplina della prassi satirica imposta al programma ebbe fine solo quando gli *Stachelschweine* chiesero di non andare più in onda. Improvvisamente le contestazioni vennero meno, a dimostrazione del grande valore attribuito al Kabarett nel contesto della Berlino e della Germania della guerra fredda e della forte necessità politica, oltre che sociale, di uno momento insieme costruttivo e liberatorio come il Kabarett.

Come abbiamo visto, la scelta di allontanarsi dalla televisione, annunciata da Ulrich allo *Spiegel*, non avrà di fatto seguito. Tuttavia, l'esperienza di censura subita in questa occasione innescherà un meccanismo molto pericoloso, che nella realtà orientale viene descritto come 'autocensura preventiva' ('Schere im Kopf'), e che più genericamente può essere identificato come un meccanismo di disciplina della prassi satirica.

Non è un caso che, a parte i due programmi diretti da Dietmar Behnke, (*Schwarz - weiss - tot* e *Selten so geweint*), gli spettacoli presentati dagli *Stachelschweine* negli anni sessanta non spiccano per arguzia satirica, si muovono su toni molto meno pungenti, e non trovano quindi grande consenso di critica.

5.5 L'est e l'ovest in Germania. La guerra fredda dall'ottica tedesca

Un elemento interessante della *Distel* è che i programmi di sala non contengono solo i titoli dei vari numeri, ma sono corredati da vignette, riflessioni di autori, cabarettisti, politici, giornali e talora del pubblico. I toni politici di queste riflessioni sono elementi che servono a dare una misura dell'assimilazione della logica di fronte che viene sempre più a caratterizzare i programmi della *Distel*.

Nel 1957, per il suo decimo spettacolo, "Wohin rollst Du Erdäpfelchen?", il programma di sala presenta "10 Thesen zur gesamtkaabarettistischen Verständigung", una sorta di dichiarazione programmatica. Qui vengono infatti esposti gli obiettivi e presentata la posizione di questo *Kabarett* rispetto alla SED e allo Stato socialista tedesco, ma anche la sua adesione all'idea di una satira 'positiva', che spinga alla discussione costruttiva. Qui leggiamo infatti:

Wir ergreifen die Partei. Das ist unser Grund-Unterschied zu allen Westlichen Kabarettts. Die sind höchstens dagegen. [...] Was sagen wir? Wir sagen unsere persönliche Meinung. Sie stimmt nicht immer mit dem Leitartikel des „Neues Deutschland“ überein. [...] Wir sind keinesfalls positiv, denn die positive Satire muss erst noch erfunden werden. [...] Wir möchten ein Stein des Anstoßes sein. Zu Diskussionen. [...] Wir sind – das schlechte Gewissen einer gute Sache³³⁰.

Questa mentalità *da fronte* si ritrova, tra l'altro, anche nell'altra Germania. In "...denn sie wissen was sie tun" (*premiere* il 9 febbraio del 1959) gli *Stachelschweine* si confrontano con la propria situazione interna, ma anche col contesto della Germania sovietica. Sono qui presenti temi come il riarmo e la restaurazione, il passato nazifascista e la politica estera dello Stato, ma anche aspetti che riguardano in particolare Berlino, come le influenze

³³⁰ Per le 10 tesi si veda il programma di sala in appendice. In: DKA, DISTEL 10. PROGRAMM "Wohin rollst Du Erdäpfelchen?", RK/C/01-010pr0001 – RK/C/01-010pr0011.

politiche sulla gestione architettonica della città (nel numero di Hachfeld “Ideenwettbewerb Berlin”).

La gestione filosovietica del blocco orientale, invece, riceve uno sguardo critico, ma non pungente. A differenza degli *Insulaner*, che si consepiscono come ‘Kabarett da fronte’, gli *Stachelschweine* offrono un’altra prospettiva sulle cose, che non ricade nelle logiche della ‘psicosi da fronte’. Come è stato osservato, infatti, nel caso degli *Stachelschweine* „der Sozialismus der DDR wird [...] als eine Art ‚realer Treppenwitz‘ gesehen“³³¹, un’ironia crudele della storia.

In un *Song* scritto da Thierry, “Profit der Angst”, l’est viene presentato come un alibi per la mentalità di profitto occidentale. Grazie all’esistenza dell’est, di fatto, l’occidente può fiorire con la sua mentalità capitalistica.

O, wie schön, dass wir den Osten haben.
Die Gefahr aus Pankow – Moskau und den Don,
denn der Osten, der gab uns ja schließlich
erst die Teilung Deutschlands und zum Glück
dann Bonn....

[...]

Drum bewahrt uns den lieben Osten,
haltet wach und lasst auf kein Gespräch auch ein³³².

Quello che ne deriva è una sorta di amara ironia nei confronti di una paura, la paura del nemico sovietico, su cui si basano molti degli umori antisovietici e dello spirito ‘da fronte’ diffuso tra la popolazione.

L’esistenza dell’est fa sì che ci sia Bonn, e attraverso Bonn giungono nella Repubblica Federale denari e banche.

Il numero degli *Stachelschweine* in cui le dinamiche della guerra fredda vengono messe in luce con più rilievo, tuttavia, è proprio la scena d’entrata di “Teil dir den Siegerkranz”.

³³¹ Eva Rothlauf, *op. cit.*, p. 96.

³³² Testo in: DKA, Ordner STACHELSCHWEINE LK/C/21,6. Audio: *Selten so geweint*, 30. Programm, 1963, Philips P 48029 L, materiale in DKA, t.B554. Le stesse fonti anche per il numero citato dopo.

Sebbene non compaia alcun riferimento esplicito al testo dell'inno prussiano "Heil Dir im Siegerkranz", il titolo del programma rimanda chiaramente – con una nota un po' amara – all'inno monarchico che celebrava la Germania guglielmina unita nel secondo Reich. Con un gioco di parole tra 'Heil' e 'Teil' viene, di fatto, ribaltato il senso del titolo, che da un saluto al re coronato d'alloro si trasforma in un invito alle potenze, URSS e Stati Uniti, a spartirsi la corona dei vincitori. L'acume nella creazione di questo gioco di parole è tutto di Thierry, che scrive un testo che spicca per lucidità e realismo politico.

La scena presenta un allestimento semplice ma fortemente simbolico. Sul palco, un solo tavolo. Ai due estremi siedono Wolfgang Gruner nei panni di Krusciov, con in mano un martello, e Joachim Röcker in quelli di Eisenhower, che impugna invece una mazza da golf, presentando un quadro – quello di Eisenhower che gioca a golf – entrato nell'immaginario comune sul Presidente americano.

Gruner indossa una casacca col collo alla coreana e dei riporti che rievocano vagamente costumi tradizionali russi; Röcker una camicia dallo stile più sciolto. Achim Strietzel compare come voce recitante, assieme ad una Edith Elshotz nei panni dell'angelo della pace, che porta la corona della pace ai vincitori del secondo conflitto mondiale.

Dal punto di vista della messa in scena, è interessante notare come in questo testo compaiano dei riferimenti metateatrali. All'uso tipicamente cabarettistico, in base al quale una messa in scena semplice e dei costumi poveri hanno un forte valore evocativo e simbolico, in questo testo la stessa scenografia viene in qualche modo spiegata al pubblico. La voce narrante presenta la scena:

Sprecher: Bereiten Sie sich auf eine interessante Situation vor: der Tisch, den Sie hier vor sich sehen, ist klein gewöhnlicher – sondern ein Verhandlungstisch [...].
Und dieser Siegerkranz ist kein gewöhnlicher Kranz – nein – er gilt [...] dem Sieger in der Auseinandersetzung.

E più tardi, nel presentare i protagonisti, apre un'ulteriore parentesi metateatrale, che però conserva i toni di una satira politica nei confronti di Krusciov e di Eisenhower i quali – da grandi statisti – vengono ridimensionati a *mannequins* (soprattutto grazie al gioco di parole costruito attorno a 'Star-Mannequin', 'Staatsmännekins' e 'Staatsmänner'), marionette nelle cui mani si gioca il destino mondiale:

Sprecher: Übrigens: die Unähnlichkeit der bei uns hier auftretenden Darsteller mit den gemeinten Personen ist nicht beabsichtigt! Aber was sollen wir machen? Dem Ministerpräsident Chruschtschew sieht ja vieles ähnlich – nur eben keiner von uns! Auch dem Präsidenten der Vereinigten Staaten müssen Sie sich bitte so vorstellen wie er wirklich ist: wir fanden keinen, der auch nur annähernd seine Größe hat! Trotzdem keine Bange also – wenn die Beiden, auf die es ankommt...jetzt ankommen – da kommen sie gerade an: man hört es am Salut, daß nicht geschossen wird!

In questo modo viene delineata la scena. Soprattutto, però, con queste ultime parole viene esplicitato il messaggio che attraversa come un filo rosso tutta la scena, ovvero il fatto che il gioco di equilibri politici è legato al conflitto strategico tra due superpotenze, un conflitto che trova espressione, tra l'altro, nell'affermazione di una supremazia tecnologica legata agli armamenti, e che terrà sotto scacco il mondo intero per tutto il periodo della guerra fredda.

Nella scena i due uomini di Stato più potenti del mondo vengono dipinti come bambocci che giocano con le sorti del mondo fingendo di voler trattare il disarmo e iniziare la distensione, ma in realtà si guardano tutto il tempo con sospetto, cercando in ogni occasione non un compromesso che metta fine al conflitto, ma una soluzione che non ne sminuisca il potere al livello mondiale.

Ganze Welt soll sehen, Kommunismus gut!

– dice, ad un tratto, Krusciov-Gruner, nel suo tedesco dall'accento russo.
E poi ancora:

Wir müssen aber weiterkomme!! Chinesen gucken zu...

I tratti dei personaggi sono fortemente caricati: il loro tedesco è meccanico, calcato da un forte accento (russo e americano) e ricco di verbi all'infinito. Nel testo si susseguono le parole-chiave che attraversano tutto il periodo della guerra fredda: 'radioaktiv', 'Verhandlungen', 'abrüsten', 'zustimmen', 'Golfschläger', 'entspannen', 'Fernstecher'.

Passo dopo passo, districandosi tra fraintendimenti linguistici e di visione delle cose, il confronto ideologico assume i tratti di una schermaglia tra due bambini, in cui i simboli politici vengono ridimensionati a giocattoli:

Eisenhower: Aber was ist mit Eurem großen Hammer hier? Eri st eine Bedrohung: er muß weg...

Chruschtschev: Nix!! Hammer bleibt – ist keine Bedrohung – ist gut für Arbeit – Hammer bleibt – Zirkel vielleicht – aber Hammer bleibt.

Infine, concordato a gran fatica il disarmo, giunge l'angelo della pace per consegnare la corona che i due statisti devono dividersi:

Eisenhower: Eine Schöne Bescherung – teilen! Wie denn teilen...?

– si chiede Eisenhower, prima di afferrare la corona, imitato subito da Krusciov. Qui il duplice senso del verbo tedesco 'teilen', che significa sia 'condividere' sia 'dividere', fa deflagrare il paradosso di questa situazione. Eisenhower prende un coltello per dividere la corona della pace che, chiaramente, è un simbolo che va *condiviso*, piuttosto che *diviso*; Krusciov, per lo stesso motivo, impugna il martello. Ed ecco – proprio al momento di con-dividere la pace – ristabilita la tensione della guerra fredda, con le dinamiche di diffidenza e tensione. I due, che si sentono nuovamente minacciati l'uno dall'altro, in un attimo hanno già impugnato la pistola:

Eisenhower: Wir warnen Euch!!

Chruschtschev: Wir lassen uns nicht einschüchtern!!

Eisenhower: Wir auch nicht!!

Chruschtschev: Wir auch nicht!!

Eisenhower: Wir auch nicht!!

...

La luce si affievolisce, e la scena si chiude su questa sticomitia tragicomica.

È interessante che poco più di un anno prima anche la *Distel* aveva presentato il conflitto tra blocco occidentale e blocco orientale come un gioco tra bambini. Hans Rascher è l'autore di "West-östliche Kinderspiele", un dialogo che compare nel programma "Liebe und Raketenbasen", presentato per la prima volta il 2 aprile del 1958.

Rispetto al testo di Thierry, che è un vero e proprio dialogo teatrale, arricchito persino da riferimenti metateatrali³³³, quello di Rascher, pur non essendo proprio uno *sketch*, è tuttavia una scena più breve e anche ritmicamente più rapida.

Qui la guerra fredda viene esplicitamente descritta come un gioco tra bambini, o meglio, tra un bambino e una bambina, che hanno orizzonti lontani e un modo completamente diverso di concepire il gioco.

La scenografia, per quanto è possibile descriverla dall'unica foto conservata in archivio, è affidata a due pannelli di stoffa. Su uno vediamo la torre Eiffel, e leggiamo parole come 'kassieren', 'trinkt'; sull'altro scorgiamo dei mattoni e i contorni di un paesaggio di fabbriche. Al centro, tra i due pannelli, la parete. Ecco ricostruita la divisione tra i due blocchi: il mondo occidentale del consumo e del capitalismo da un lato, il mondo operaio delle fabbriche dall'altro. Tra di loro un abisso.

Sulla scena due 'bambini' siedono su un cubo messo al centro della scena, tra i due pannelli: Ellen Tiedke con una gonna a quadri, le bretelle e due trecce con dei grossi fiocchi e Gerd E. Schäfer in pantaloncini e calze lunghe.

³³³ Non stupisce che spesso la critica abbia spesso citato gli *Stachelschweine* come un esempio di *Zeittheater*, piuttosto che di *Kabarett*. E questo non solo per la struttura dei testi e dei programmi, ma anche per il *background* specificamente teatrale di molti tra i componenti dell'*ensemble*. Tra tutti, proprio a proposito di "Teil dir den Siegerkranz", ricordiamo un articolo uscito su "Der Tag" e intitolato *Glanz und Elend der Stachelschweine. Zehn Jahre Zeit-Theater*, il cui autore scrive: "Da sie auch Schauspieler waren, hatten sie Respekt von der Dramaturgie. [...] Sie bastelten sie (ihre Texte) in einem abendfüllenden Stück zusammen. [...] Denn sie sind Schauspieler, keine Kabarettisten auf Lebenszeit. [Sie] spielten [...] über lange Strecke das einzige Theater der Zeit, das es in dieser Stadt gab. [...] Einzeln wären sie respektable Schauspieler, [...] als Gruppe sind sie die komischste Oper, das theatralischste Zeittheater dieser Stadt". Wolfgang Paul, *Glanz und Elend der Stachelschweine. Zehn Jahre Zeit-Theater*, in "Der Tag", Weiden, o. D., documentazione contenuta in Mainzer Kabarett-Archiv, Fotoalbum ST 7.

I due, una bimba di Berlino Ovest e un bimbo di Berlino Est, decidono di giocare insieme, ma ben presto si rendono conto che sono molti gli aspetti che li allontanano. Parlano due lingue diverse, pur avendo entrambi un forte accento berlinese, perché la bambina utilizza a più riprese termini americani che al bambino sono del tutto oscuri:

Sie: Du hast wohl ja keen Ahnung! Du musst sweetheart zu mir sagen und mich zu eener Treff-party einladen, weil du doch mein boydfriend bist, und denn spendieren du mir 'ne Cola als drink, un denn erzählen wir uns stundenlang wie clever die letzte Hi-Fi-Platte von Elvis Presley is, und damit sind wer enn beede für acht Tage in love. Und alles ohne anfassen!

Er: Du, ick gloobe, det können wer ooch nich spielen. Det is allet zu hoch für mich.

Hanno due orizzonti di riferimento diversi (rispettivamente la sorella maggiore, una 'teenager' che vuole fare la commessa, e il fratello più grande, un 'Jungaktivist'; Romy Schneider da un lato e Günter Simon dall'altro, attore molto noto nella RDT per avere interpretato spesso ruoli di eroi socialisti). Soprattutto, hanno interiorizzato una diffidenza nei confronti dell'altro che rende impossibile ogni relazione anche sulla sfera del gioco. Quest'ultimo aspetto, soprattutto, assume nel dialogo dei tratti insieme graffianti e amari. Dopo aver cercato invano giochi cui cui entrambi possano divertirsi, persino il gioco della palla assume contorni paradossali:

Sie: Aber et muss doch was jeben, wat wir zusammen spielen können!

Er: Müssen wir eben doch Ball spielen. Is ja schon allet ejal.

Sie: Schmeiss mal her.

Er: Denkste, denn rennste damit weg!

Sie: Warum denn?

Er: Warum, warum! Hab ick doch die de Pioniere jelernt, mit die im Westen muss man mächtig wachsam sein! Los, schmeiss du her!

Sie: Nee, du willst ihn mir ja bloss klaun!

Er: Se hick denn so aus?

Sie: Nee. Aber mein Vater hat jesagt, die im Osten wollen uns allet wegnehmen.

Er: Na, denn können wir eben überhaupt nicht zusammen spielen.

E così i due bambini iniziano a litigare, lanciandosi appellativi forse inizialmente anche divertenti per il pubblico, ma che di fatto riutilizzano le stesse formule dispregiative e lo stesso orizzonte visivo con cui i tedeschi avevano finito per contrapporsi: ‘Ostheine’, ‘Westzicke’, ‘Volksmaxe’, ‘Privatemma’, ecc..

Proprio in questo battibecco senza senso, tuttavia, i bimbi iniziano finalmente a giocare e a divertirsi insieme. Ma dagli insulti il passo è breve: ecco che la bimba propone un altro gioco:

Sie: Na – Krieg!

Er: Und wat for’n Krieg?

Sie: Na, der letzte.

Er: Wie geht’n der genau?

Sie: Weess ick nich, da war ick ja noch nich geboren. Du vielleicht?

Er: Ick ooch nich.

Sie: Schade. Denn müssen wa eben den nächsten Krieg spielen. Hat mir mein Vater erklärt. Erst drück ick auf den Knopp und du bist tot, denn drückst du auf den Knopp und ick bin tot. Und denn vertragen wa uns wieder. Jut, wa?

E così è spiegata la guerra fredda, come un gioco tra bambini, in cui basta che uno spinga un bottone per distruggere l’altro. Ma un gioco, certo, la guerra non è. La *pointe* è data dalla risposta del bambino che, con la sua ovvia semplicità, finisce per mettere in crisi l’intero schema di gioco illustrato dalla bambina. Col tono scettico e la lucidità dissacrante che forse solo lo sguardo di un bambino può avere, egli chiede:

Er: Ja – aber sag mal – könn’ wir uns da nich lieber gleich vertragen?

E la scena si chiude con questa domanda, che – chiaramente – si apre come un interrogativo amaro rivolto al pubblico. La condanna delle tensioni della guerra fredda è radicale, disincantata, ancora una volta in bilico tra condanna e invito costruttivo alla riflessione.

5.6 1956

Qualche traccia del disgelo avviato in molti Stati dell'Unione Sovietica dopo la morte di Stalin si respira anche nella RDT.

Il processo di destalinizzazione inaugurato da Kruscev al XX Congresso del PCUS nel febbraio del 1956 porta, tanto in URSS quanto negli altri Paesi del blocco sovietico, una breve fase di distensione politica e culturale. La critica al culto della personalità di Stalin apre nei paesi socialisti, in particolare in Polonia e in Ungheria, una discussione sulla politica staliniana e introduce una fase di ripensamento sul comunismo. Anche nella RDT gli intellettuali e gli artisti, incoraggiati dalle tensioni che serpeggiano in alcuni Paesi del Patto di Varsavia, iniziano a guardare con più diffidenza alla rigidità del regime di Walter Ulbricht e chiedono maggiori libertà civili e artistiche³³⁴.

All'interno di questo nuovo contesto il *Kabarett* trova terreno particolarmente fertile. Pur nell'adesione alla causa socialista, inizia a dar voce alle esigenze di diritti civili e di libertà che uno Stato che si definisce democratico deve esser in grado di garantire a coloro nel nome dei quali conduce la sua lotta politica: il popolo socialista dei lavoratori e degli intellettuali.

Segnali di questa distensione politica si rintracciano in un atteggiamento più critico del *Kabarett* orientale nella prima metà del 1956. Questa *verve* si ritrova anche nel settimo programma della *Distel*, "Wem die Jacke paßt", presentato nel maggio del 1956 nell'*Haus der Presse* e poi, dal luglio dello stesso anno, portato in tournè per le fabbriche dei vari distretti tedeschi orientali³³⁵.

³³⁴ Cfr. a proposito Hermann Weber, *Geschichte der DDR*, area Verlag, Erfstadt 2004 (2. Aufl., zuerst München), pp. 76-79. Sulla critica degli intellettuali alla concezione rigida della cultura e dell'arte della RDT si veda, tra gli altri, il contributo di Heinz Kahlaus in occasione del II. Congresso dei Giovani Artisti, del 27 giugno del 1956, in Elimar Schubbe (hg.), *op. cit.*, Dok. 132, pp. 438-439.

³³⁵ Il 23 luglio del 1952 i tradizionali *Länder* erano stati aboliti, e al loro posto erano stati costituiti 14 *Bezirke* (distretti).

Già nell'*Entree*³³⁶ vengono condannate le carenze di questa democrazia. La scena si costruisce sul contrasto tra una situazione internazionale in fermento e la calma di Grünau, che rappresenta una sorta di *locus amoenus*, lontano dagli eventi del mondo, ma soprattutto colpevolmente ristretto, quasi protetto da questi. Il desiderio di libertà di informazione, di opinione e di circolazione si avverte qui come un'eco soffocata:

Friedensfahrt der Amateure,
um die Wurst und um die Ehre,
Warschau – Berlin – Prag!
Friedens p r o f i s Ohne Bremse
Landen lächeld an der Themse,
shütteln Hände Tag für Tag.
Und da nimmt sogar die Queen
eine Prise Bulganin,
und nach Moskau fährt Mollet,
und Nasser
hinterher,
alle Welt reist kreuz und quer,
und auch wir fahrn, Man und Frau
furchtbar weit – bis nach Grünau³³⁷.

La strofa non viene cantata: i cabarettisti si alternano nel declamarne i versi, e indugiano con un certo compiacimento sui nomi dei personaggi internazionali che vengono qui chiamati in causa: la regina inglese, Bulganin, alla testa del governo sovietico, Mollet, uomo politico francese che aveva avviato una politica internazionale molto illuminata nei confronti dell'Algeria, e infine Nasser o Tito.

Solo nelle ultime due strofe, con un ostentato tono festoso, l'ensemble si unisce sulle parole "wir fahen [...] furchtbar weit", per poi intonare delle note sulla conclusione del verso ("bis nach Grunau").

³³⁶ L'*Entree*, a differenza del *Lied* d'ingresso, non propone un numero standart che si ripete in molti programmi, ma si adatta al programma che introduce, presentandone i temi principali. Inoltre non è necessariamente un numero solo cantato. Si veda a questo proposito Max Hohl, *Über die im Kabarett gebräuchlichen künstlerischen Formen* cit., pp. 10-11.

³³⁷ Si veda il testo in DKA, DISTEL RK/C/01-007t0007 – RK/C/01-007t0009. Per la registrazione cfr. DKA, 7. DISTEL-Programm-"Wem die Jacke paßt"/av-F1 0106.01 CD 1, Indexnummer: 148. Sulla registrazione al posto di "Nasser" si sentono le parole: "und dann dito auf der Tito".

Il sovvertimento satirico del testo è dissacrante, ed è reso evidente proprio dall'utilizzo, in questo punto, del canto. La capacità della musica, e del canto in particolare, di dialogare col testo e di svelarne i significati celati, si rivela determinante. È proprio in questo verso cantato, infatti che si nasconde la nota amara del testo: il riferimento alla difficoltà dei berlinesi di spostarsi oltre il loro *Schrebergarten* per via dell'inasprimento dei controlli dei cittadini che volevano uscire dalla RDT, mentre le dinamiche internazionali sono in fervido movimento non è resa solo dall'accostamento del paradosso: "Furchtbar weit – bis nach Grünau", ma è rafforzato proprio dal canto. È su queste note che si esprime la critica amara alla politica restrittiva della SED. La musica, in ogni caso, ha un ruolo fondamentale in uno spettacolo di *Kabarett*: "Schauen wir uns ein Kabarettprogramm ohne Musik an: Wir sehen ein Skelett ohne Wirbelsäule!", scrivono Peter Buchheim e Norbert Reglin nel loro saggio *Musik im Kabarett*³³⁸.

Nella RDT, soprattutto dagli anni '70 in poi, vengono pubblicati una serie di libretti con indicazioni sulle modalità di utilizzo della musica nel *Kabarett*, sulle sue caratteristiche di contrappunto drammatico al testo e sulle interazioni con la situazione scenica. L'acronimo M.i.K. (*Musik im Kabarett*) viene adottato proprio per indicare questa particolare modalità espressiva della musica nel contesto del *Kabarett*, e non mancano occasioni in cui i musicisti intervengono nella scena, o suonano sul palco accanto agli attori, così da far cadere ogni distinzione di ruolo, e inserire la musica in una dialettica produttiva e dinamica col testo e con la *performance*.

Il ruolo della musica nel *Kabarett* è infatti quello di essere "politisch aktuell, informativ, die Textaussage unterstützend, knapp, pointiert, zeitgemäß"³³⁹, instaurando un rapporto attivo con la tradizione musicale che permetta di attingere ad una varietà infinita di forme e stilemi: dalla *Chanson* al *Song*, dal *Lied* popolare a quello della tradizione colta, fino all'opera e all'operetta,

³³⁸ Peter Buchheim, Norbert Reglin, *Musik im Kabarett*, in Horst Gebhardt (hg.), *op. cit.*, pp. 188-211, qui p.188.

³³⁹ *Ibidem*.

accanto agli esiti più recenti della cosiddetta *popular music*, dal rock, al pop, allo swing.

La musica, tuttavia, ha un ruolo determinante soprattutto come strumento di elusione della censura. Peter Ensikat, l'autore di *Kabarett* di maggior successo nella RDT, ha spiegato in un'intervista come il ruolo della musica potesse essere poliedrico, quando ci si trovava a rappresentare un numero di fronte alla Abnahmekommission: „Man hat bei diesen Proben die Musik immer ein bisschen lauter gemacht, so dass man den Text nicht richtig verstand, oder der Darsteller fing plötzlich an, Bewegungen zu machen, die gar nicht dazu gehörten, um vom Text abzulenken. Man versuchte, die Zensur zu betrügen“.³⁴⁰

Il quotidiano oppresso dai dogmi e dai tabù è sullo sfondo di un altro numero dello stesso programma, „Im Wartezimmer“³⁴¹. Si tratta di un testo di un autore esterno alla *Distel*, Gerhard Jäckel, scritto in un divertente contrappunto linguistico di *Hochdeutsch* e berlinese. Né sul testo né sul programma di sala sono indicati gli attori che danno vita a questo numero, ma dalla registrazione si può risalire con molta probabilità alla voce sottile di Heinz Draeh, al tono pacato di Werner Lierck e al piglio di Gustav Müller.

Nella sala d'aspetto di uno studio medico tre uomini ingannano il tempo raccontandosi aneddoti e barzellette, ma in realtà nessuno di loro riesce a coinvolgere gli altri. Ad ogni nuovo tentativo un altro replica prontamente: „Das is doch kein Witz..“, „Is ja uralt...“, „Kennen wir...“, o anticipa la conclusione, tanto che il primo è costretto a riconoscere: „Ach, Sie kennen den schon, da brauche ich ihn ja gar nicht erst zu erzählen..“. Il pubblico ride di gusto, tanto più perché assiste ad una sorta di meta-satira, visto che in questo numero la satira mette in scena se stessa.

Ed ecco che si fa silenzio, ognuno dei personaggi è in attesa di un segnale dell'altro, anche il pubblico tace. Ma improvvisamente uno dei tre uomini esordisce con tono pacato: „Der Grotewohl und der Ulbricht gehen auf der

³⁴⁰ Peter Ensikat, intervista con l'autrice, Berlin 26.01.2010.

³⁴¹ DKA, DISTEL RK/C/01-007t0048 – RK/C/01-007t0051.

Friedrichstraße spazieren...”. Gli altri due, rapidamente, si ritraggono. Sebbene non possediamo alcun documento fotografico, è possibile ricostruire alcuni momenti di questo numero attraverso le indicazioni di scena dell’autore. Sul testo si leggono le reazioni degli altri due uomini: uno di loro si alza di scatto, poi si risiede, nascondendo però la testa dietro un giornale; l’altro, invece, si tappa le orecchie con le dita. Il primo allora replica il suo *incipit*, ma ecco che si vede l’uno quasi appiattito sulla sedia, completamente coperto dal giornale, mentre l’altro ha tirato fuori dalla tasca due fazzoletti, che infila platealmente nelle orecchie.

L’uomo che, nonostante tutto, vuole raccontare la sua barzelletta, ripete – questa volta a gran voce: “Da sagt Ulbricht zu Grotewohl...”. Titubanti ma ancora intimoriti, l’uno fa cadere il giornale, l’altro si toglie i fazzoletti dalle orecchie. Dopo una lunga pausa il primo dei due rompe il ghiaccio:

3. *Herr*: Sie, ich kann nicht dulden, dass in meiner Gegenwart über verantwortliche Männer unseres Staates Witze gerissen werden...

2. *Herr*: Sie wissen doch gar nicht wie’s weiter geht...

3. *Herr*: Das ist es ja gerade...

Il tono di questa risposta ha tratti di ovvietà, che sembrano quasi far passare inosservata l’osservazione. D’altronde a questo punto l’autore del testo non indica nessuna pausa. Il pubblico, però, inizia subito a ridere e ad applaudire. Il fragore delle risa è sempre più forte, tanto che la scena viene interrotta per qualche attimo.

Questo momento richiama ad una riflessione. Rintracciamo infatti qui uno di quegli accorgimenti autoriali in cui la *pointe* di un testo non compare a conclusione del numero, ma si nasconde tra le pieghe del testo stesso, rivelandosi solo nel momento della *performance*, quando il pubblico viene chiamato ad interagire e a completarne il senso. Il comune orizzonte di senso tra autore/cabarettista e pubblico si rivela qui decisivo, perché è in questo momento che si fa presa su quello che è stato definito „erworbener Wissenszusammenhang des Publikums“, quella relazione tra la prassi

cabarettistica e la ricezione/interazione degli ascoltatori³⁴². Un buon autore di *Kabarett* fa proprio leva su questo orizzonte comune e sa lasciare al pubblico la possibilità di decodificare il non-detto, quello che è semplicemente accennato attraverso la messa in scena o l'allusione.

A proposito del livello di comunicazione col pubblico che si instaurava in uno spettacolo di *Kabarett* di quegli anni, Gisela Oechelhäuser ha parlato di “inoffizielle Öffentlichkeit”. Mentre da un lato la stampa, la radio e la televisione rappresenterebbero la “offizielle Öffentlichkeit”, in quanto riproducono messaggi secondo un codice di comunicazione ufficiale, il *Kabarett* parlerebbe il linguaggio della gente, e direbbe quello che questa veramente pensa, svelando una verità non ufficiale, ma sicuramente più vera. Inoltre, lo fa in maniera indiretta: “im Kabarett ist [oft] das Gesagte nicht das Gemeinte” – ha raccontato la Oechelhäuser, in quanto la comunicazione messa in atto su un palco di *Kabarett* è fatta di sottintesi, allusioni, collisione tra testo e significato. Questa “Kommunikation durch Weglassen”, un dialogo fatto di detto e interpretato, sarebbe dunque la chiave di lettura del *Kabarett* del secondo dopoguerra³⁴³.

Questo spostamento della *pointe* in un momento apparentemente meno rilevante del testo è stato definito come uno degli espedienti con cui un numero di *Kabarett* riesce a veicolare un messaggio scomodo senza esplicitarlo, muovendosi piuttosto tra gli interstizi del testo: „oftmals sind nebenher gesprochene Pointen innerhalb der Szene zündender als der absichtlich zahmere Schluß, der die Instanzen beruhigen soll“³⁴⁴ – è stato messo in rilievo. Questo tipo di espediente si rivelerà importante non solo dal punto di vista performativo, ma soprattutto come strumento per eludere i controlli dei funzionari che da lì a poco assumeranno forme sempre più invasive.

In questa scena, inoltre, le reazioni dei personaggi sono fortemente caricate attraverso i cosiddetti segnali paralinguistici: il tono della voce

³⁴² Cfr. Jürgen Henningsen, *op. cit.*

³⁴³ Gisela Oechelhäuser, intervista con l'autrice, 20.11.2010.

³⁴⁴ Manfred. Jäger, *So lacht man in der DDR*, in “Pardon” 14 (1975), 1, pp. 28-30, Fortsetzung pp. 119-121, qui p. 29.

dei diversi personaggi si modula continuamente in maniera molto accentuata, le pause diventano molto lunghe, le espressioni di sollievo o di paura sono quasi urlate³⁴⁵. I segnali paralinguistici, che nel teatro come nella comunicazione quotidiana partecipano alla definizione di un messaggio verbale fornendo un eccesso di senso, nel *Kabarett* sono spesso accentuati in maniera parossistica, diventando caricatura. Il termine tedesco *Karikatur* si rifà proprio all'italiano 'caricatura', 'caricare', ed indica uno degli accorgimenti più adottati nel *Kabarett*³⁴⁶, ovvero "l'accentuazione, nella figura di una o più persone, di atteggiamenti o tratti ridicoli cui si accompagnano sembianze alterate e contraffatte, tali però da lasciar riconoscere l'originale fornendo materia di riso o di riflessione"³⁴⁷. La debolezza della caricatura rispetto agli altri metodi è rappresentata dal pericolo di mettere in scena dei caratteri, personaggi macchiettistici – aspetto, questo, che indebolisce il potenziale critico di questa deformazione. Di fatto, tuttavia, la deformazione portata all'eccesso delle reazioni di questi personaggi conserva in questo numero un forte potenziale critico. Quello che viene qui condannato è l'atteggiamento di un potere che non lascia spazio ad una rappresentazione altra di sé, che non consente il pensiero diverso, nemmeno nelle forme della satira. Se di un sistema di potere così strutturato non si può ridere, è chiaro che la satira deve affrontare l'afasia, l'impossibilità o la difficoltà di esprimersi. In questo numero il *Kabarett* parla di sé, del suo ruolo sociale, e sembra superare quella linea di timore quasi reverenziale nei confronti del sistema invitando a ridere proprio su quello di cui non sarebbe permesso ridere.

³⁴⁵ Cfr. la registrazione: DKA, 7. DISTEL-Programm-“Wem die Jacke paßt”/av-F1 0107.03 CD 2, Indexnummer: 149. Sull'utilizzo e la funzione dei segnali paralinguistici si veda Ericka Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 36-46.

³⁴⁶ “Karikatur = Künstlerische Darstellungsform, die durch Übertreibung des Typischen komisch wirkt und den Gegenstand der Karikatur, häufig mit dem Ziel politischer Kritik und Entlarvung, lächerlich macht. [...] Im Kabarett Bezeichnung für eine Methode der Darstellung, neben Parodie, Travestie, Satire u.a. Die Karikatur ist in diesem Zusammenhang ein gröberes Verfahren als die anderen Methoden und wird u.a. angewandt in der Szene, im Dialog, in der Conférence”. Metzler Kabarett Lexikon, *op. cit.*, p. 177.

³⁴⁷ *Devoto/Oli*, Il dizionario della lingua italiana, edizione cartacea 2009, Le Monnier, Milano, p. 461.

Cosa può fare allora il *Kabarett* in un contesto che sembra soffocarlo? È questo uno dei pochissimi momenti in cui la *Distel* tematizza la problematicità della satira nella RDT in maniera così poco velata.

Come va avanti dunque lo *sketch*? Il nostro ‘impavido’ narratore di barzellette si ritrova quasi costretto a chiarire che non si tratta di una barzelletta da agente nemico, da sabotatore (*kein Agenten- oder Diversantenwitz*), e che non ha nemmeno a che fare con la *Volkspolizei*, con i viaggi all’estero o con la distribuzione delle merci.

In questa maniera vengono inanellati, in un ritmo stringente, molti dei potenziali elementi che avrebbero potuto rendere ‘rischiosa’ una barzelletta su Ulbricht e Grotewohl. Con sollievo gli ascoltatori si rilassano: non c’è nulla da spaventarsi, dunque, d’altronde non esistono barzellette su Ulbricht e Grotewohl. Di che si tratta, allora?

Ulbricht e Grotewohl fanno una scommessa sulle barzellette nella DDR: Ulbricht ne dichiara impossibile l’esistenza, mentre Grotewohl è convinto del contrario e, come conferma, racconta che Dieckmann gli avrebbe riferito che sul palco della *Distel* si raccontano barzellette proprio su Ulbricht e Grotewohl. Quest’ultimo avrebbe dunque vinto la scommessa, replicano gli ascoltatori. “Nein, eben nicht.” – risponde il narratore – “Dieckmann hatte nur einen Witz gemacht”.

La conclusione paradossale della scena, in cui l’elemento della satira viene negato proprio mentre lo si mette in scena, ripropone un’altra *pointe*, più plateale della prima, ma anche – paradossalmente – meno diretta.

La forza espressiva di questo numero si rivela d’altronde nel clima di tensione sospesa che lo caratterizza, e che riproduce con efficace veridicità le condizioni di oppressione della libertà di espressione e il clima di repressione che si respira nella RDT. Qui, in effetti, raccontare barzellette politiche è considerato un atto ostile allo Stato e, in quanto propaganda pericolosa (“*staatsgefährdende Propaganda*”), viene punito col carcere³⁴⁸.

³⁴⁸ Si veda anche l’analisi proposta in Brigitte Riemann, *op. cit.*, pp. 103-104. A proposito del clima di paura nel blocco sovietico, che viene interiorizzato dalla popolazione tanto da diventare da uno stato d’eccezione un atteggiamento del quotidiano, la Riemann

Se la *Distel* sembra muoversi in questo programma più che mai sul filo sottile della protesta, ben presto – come abbiamo già visto – ci sarà un giro di vite della dirigenza della SED, che si ripercuoterà anche nei rapporti con questo Kabarett di Berlino Est.

Nei programmi che seguono, tuttavia, vi è anche un altro elemento su cui vale la pena di soffermarsi: qui vengono messi in scena momenti che superano la situazione interna alla Germania e che approdano alla politica internazionale, di cui mettono in luce l'inasprirsi della polarizzazione tra i due blocchi.

L'ottavo programma della *Distel*, *O du geliebtes Trauerspiel*, viene presentato il 25 ottobre del 1956, appena due giorni dopo la rivolta antisovietica scoppiata in Ungheria sotto la guida di Imre Nagy. L'autunno del 1956 è costellato di eventi politici rilevanti sul piano internazionale: pochi giorni prima delle tensioni in Ungheria, in Polonia era stato riabilitato Władysław Gomułka, promotore di una 'via polacca al socialismo'. Il 1 novembre l'Ungheria esce dal patto di Varsavia, ma pochi giorni dopo l'Armata Rossa entra nel Paese e sedà la rivolta con la violenza, restaurando il 7 novembre un governo filo-sovietico guidato da Kádár. Era chiaro che Mosca non poteva perdere l'appoggio di un Paese com l'Ungheria. Dopo che l'Austria aveva dichiarato la sua neutralità, infatti, l'importanza strategica dell'Ungheria all'interno del Patto di Varsavia era cresciuta enormemente, visto che si trovava ad essere il primo Stato del blocco orientale più vicino agli Stati del Patto Atlantico.

Le dinamiche della guerra fredda si manifestano tuttavia anche in focolai fuori dall'Europa.

Nel settembre di quell'anno era scoppiato in Algeria il conflitto tra esercito francese e FLN (Fronte di Liberazione Nazionale). In risposta al sostegno economico fornito da Nasser all'FLN la Francia aveva deciso di partecipare

cita inoltre la riflessione del critico ungherese di *Kabarett* Peter Halasz, il quale scrive: "[...] die Leute sind nicht mißtrauisch. Sie haben sich einfach so sehr an die Angst gewöhnt, daß sie zu einer Lebensform geworden ist", citato da: o. A., *Als das Lachen aufsässig wurde – Erinnerung an den „politischen Frühling“, da im Osten auch die Kabarettis aufblühten*, in "Die Welt", 03.02.1960, pp. 1-2, qui p. 2.

al tentativo britannico di occupazione del Canale di Suez. La crisi di Suez rappresenta un momento di forte ingerenza da parte di Israele, Gran Bretagna e Francia nella politica egiziana e porta, di fatto, al rafforzamento delle dinamiche bipolari sul piano dei rapporti internazionali.

Un ulteriore focolaio della guerra fredda è rappresentato da Taiwan. Con la proclamazione, nel 1949, della Repubblica Popolare Cinese, si era venuta a creare una contrapposizione tra quest'ultima, che era entrata nel blocco orientale, e la Cina nazionalista (Taiwan), schierata con l'Occidente. Questo aveva individuato nell'Asia, già ai tempi della guerra di Corea, un ulteriore terreno di scontro tra le grandi potenze, che si contendevano qui i Paesi che avevano avviato il processo di decolonizzazione.

Sempre nel 1956 la dirigenza della SED, proprio all'indomani dell'acuirsi delle tensioni tra i due blocchi, attua misure più restrittive e oppressive anche nei confronti del Kabarett³⁴⁹.

Nel dicembre di quell'anno la 'Pfeffermühle', un Kabarett istituito dallo Stato a Lipsia nel 1954, deve affrontare un clamoroso ostracismo: in risposta ad un boicottaggio organizzato dalla SED, l'*ensemble* è costretto a ritirare dalle scene il programma "Rührt Euch", che veniva rappresentato già dal giugno del 1956, dopo essersi rifiutato di eliminare vari numeri ideologicamente compromettenti e di condannare la rivolta ungherese. Da questo momento è quanto mai chiaro che una posizione non completamente organica al regime della SED non è più contemplata.

Anche l'atteggiamento verso la *Distel*, come abbiamo visto, si inasprisce – in seguito alle tensioni di quei mesi

D'altronde già da qualche tempo la dirigenza della SED aveva assunto posizioni più intransigenti nei confronti della satira. Nel gennaio del 1956

³⁴⁹ In questo momento il *Kabarett* entra in contatto con le forme dell'agitprop, o comunque assume una posizione critica che lo fa entrare in collisione con la politica della SED. In un articolo pubblicato nel 1961 si legge, a proposito degli esiti del *Kabarett* nel 1956: „Um 1956 befanden sich viele Kabarettgruppen in einer Krise. In einigen Fällen schlug die Kritik an negativen Erscheinungen sogar in Angriff gegen die Grundlagen des Sozialismus um. Hier wurde tatsächlich Kabarett im alten Sinne produziert, nämlich eine kleinbürgerliche Opposition, diesmal aber gegen die Arbeiter- und Bauernmacht“. Si veda Ludwig Hoffmann, *Kabarett und Agitprop. Eine notwendige Auseinandersetzung mit einigen falschen Tendenzen*, in "Volkskunst", 1961, 5, pp. 44-45, qui p. 45.

Albert Norden, primo segretario del Comitato per l'Unità Tedesca (Ausschuss für die Deutsche Einheit)³⁵⁰, aveva esposto il compito della satira nella dinamica della guerra fredda con un linguaggio da lotta di classe: „Die Feinde des Volkes müssen in der Satire das scharfe Schwert der Arbeiterklasse fürchten, das Volk soll in der Satire den helfenden Freund achten und schätzen“³⁵¹.

All'indomani delle tensioni in Ungheria i suoi diventano veri e propri toni da fronte. Norbert si rivolge agli organi di stampa, alla radio e ai *Kabarets*, inquadrandone il compito all'interno dell'ottica della SED: “[U]nsere Presseorgane, unsere Kabarets, unser Rundfunk und unser Fernsehen [sind] nicht geschafft worden [...], um den aufopferungsvollen Kampf unserer schaffenden Bevölkerung mit hämischen Glossen zu begleiten und den mißstimmenden Chor der Hetzsender und anderer amerikanisch finanzierter Meinungsmacher zu unterstützen”³⁵².

Norden contribuisce con questa esortazione a sostenere la posizione socialista sulla critica e l'autocritica. ‘Kritik und Selbstkritik’ rappresentano infatti i due poli rispetto ai quali la stampa, la televisione, e anche il Kabarett, sono ora invitati ad orientarsi. In quest'ottica organica al sistema, la critica viene formulata come strumento di rafforzamento della SED, e deve pertanto fare il possibile per non intaccarne la solidità. L'autocritica, d'altro canto, non rappresenta un atteggiamento di radicale contestazione della politica della SED, ma una critica alla messa in atto delle sue linee-guida, con l'obiettivo di contribuire a migliorarla. Fondamentale è quindi, come sosterrà da lì a poco il Direttore della Sezione per l'Agitazione e la Propaganda Horst

³⁵⁰ Istituito nel gennaio del 1954, questo Comitato era responsabile di tutte le questioni che riguardavano la preparazione dell'unità tedesca e la conclusione di un trattato di pace.

³⁵¹ Bozza del 30.12.1955 presentata alla Segreteria del ZK dalla Sezione Agitazione/Stampa e Radio (sottoscritta da Albert Norden e Horst Sindermann) e la disposizione “Die Aufgaben der satirischen Zeitschriften, satirischen Sendungen des Rundfunks und der satirischen Filme“, in Staatliches Archiv der Parteien und Massenorganisation (SAMPO), Bundesarchiv (Barch Potsdam), J IV 2/3A/499.

³⁵² Albert Norden, *op. cit.*, p. 10.

Sindermann, che “die Diskussion in der Öffentlichkeit so geführt werden [müsse], dass dem Klassenfeind keinen Nutzen daraus entstehen kann”³⁵³.

Il discorso di Norden non ha un peso solo all'interno delle dinamiche interne alla RDT. La sua connotazione fortemente politica ed ideologica e la sua presentazione proprio all'indomani degli eventi in Ungheria non passano inosservate anche nell'altra parte della Germania, come dimostra il fatto che vi si fa riferimento anche sulla stampa occidentale. In un interessante e dettagliato articolo della *Deutsche Volkszeitung*, che val la pena di citare almeno in parte, si indica questo discorso come il momento in cui la satira viene ufficialmente privata della sua natura, svuotata del suo ruolo di sguardo critico sulle manchevolezze della politica e della società, di trasformata in un vuoto strumento di adesione ideologica e di ridondanza del potere della SED.

Seit diesem Ereignis [in Ungarn] und einer Rede, die SED-Sekretär Albert Norden Mitte Dezember vor Presseleuten hielt, ist die Satire in der DDR ein ernstes Problem geworden. Norden hatte die ostdeutschen Satiriker (vor allem eine Anzahl Mitarbeiter der Zeitschrift „Eulenspiegel“) und Kabarettisten nachdrücklich vor „zersetzender Kritik“ gewarnt und ihnen angeraten, ihren Kampf auf die Positionen des „imperialistischen Gegners“ in der Bundesrepublik zu konzentrieren. In völliger Verkennung der Satire vermisste er das „Positive“ in ihr und wollte in ihr lediglich eine Agitation gegen den äußeren Feind“ sehen. Das eigentliche Wesen der Satire, nämlich Kritik an den Mängeln und Missständen im eigenen Haus zu üben, das Bestreben nach der humorigen Selbsterkennung, glaubte es bezeichnen zu können, indem er auf die unter anderem damit als nicht zeitgemäß sozialen Neuereungen der DDR hinwies und für Fehler und Mängel in der politischen und wirtschaftlichen Leitung der DDR vor allem eine ungenügende Industriekapazität im Gegensatz zur Bundesrepublik und „feindliche Rundfunksender, ein halbes Dutzend Hetzzeitungen und dutzende terroristische und Spionageorganisationen in Westberlin“ verantwortlich machte. Damit wird aber das Problem der kritischen Selbsterkennung nicht gelöst, und es besteht die Gefahr, daß man für eigene Unzulänglichkeiten nur noch den politischen Gegner verantwortlich macht³⁵⁴.

³⁵³ Horst Sindermann, *Objektivität und Aktualität der sozialistischen Presse*, in „Einheit“, Nr. 1, 1957, citato da Werner Hermann, *Geschichte der DDR*, 3. Auflage, München 1989, p. 48.

³⁵⁴ Walter Wintersheim, *So lacht man in Berlin. Politische Kabaretts im Osten und Westen der Stadt*, in „Deutsche Volkszeitung“, 1.3.1957.

Di fatto, le tensioni internazionali vengono tematizzate nella produzione dei Kabarets di questi anni.

Già nel numero d'esordio del programma "O du geliebtes Trauerspiel" la 'Distel' sembra presentare toni diversi da quelli precedenti. E in tutto il programma non ci saranno scene dedicate alla cosiddetta 'Klosettsatire', che era stata sempre molto presente nei testi della *Distel*, né verranno tematizzati i film della DEFA o la scarsa distribuzione di merci nelle HO. I toni, si percepisce subito, sono qui diversi.

Su un ritmo di can-can, l'ensemble esordisce con i toni gioiosi: "Wir sagen ja zum Leben – Ja! / Zum Trübsalblasen fehlt uns das Talent", e poi – una alla volta – i cabarettisti introducono, intervallate da un intermezzo musicale al pianoforte, tre dimostrazioni del fatto che la vita è una tragedia: la corsa agli armamenti, la guerra e le centrali nucleari. Introdotto da un intermezzo suonato più lentamente, quasi a condurre in una dimensione più riflessiva, l'*explicit* invita a chiedersi quale sia l'origine di questa tragedia. Le parole risuonano come il commento di un coro fuori campo:

Liegt es an den Fundamenten?
Liegt es an den Bürokraten?
Oder an den Transparenten?
Oder an den Bleisoldaten?
[...]
Nein, es liegt auf dieser Welt
Meistens immer noch am Geld!
Denn laut erklingt das alte Lied,
von Dividende und Profit,
von Konjunktur und Größenwahn
und Aug- um Aug' und Zahn um Zahn,
und Hitler schuf die Autobahn!

E, su una scala di accordi discendenti, che rafforzano il senso di caduta della vita in una dimensione tragica, si susseguono tanti di quegli scenari in cui la sete di denaro ha fatto perdere il valore della vita, dalle crisi internazionali alla divisione della Germania che scorre nelle acque dell'Elba, dalla caccia ai cattivi comunisti alle bombe nucleari lanciate dagli USA negli atolli dei mari del sud:

Algerien, Suez, Taiwan und die Elbe –
Der Grund ist immer derselbe:
Die Hexenjagd auf die bösen Roten,
das strahlungsverseuchte Südsee-Atoll,
das Spiel mit den Peitschen und Zuckerbroten,
und das große Einmaleins mit den Metatoten
macht immer noch die Kassen voll!

Il riferimento ai disastri ambientali ed umani causati dagli esperimenti atomici è una condanna molto forte. Obiettivo di questa critica è chiaramente la politica americana, come si può ricavare dai riferimenti agli esperimenti nucleari americani negli atolli del Pacifico (nel 1945 a Bikini e nel 1952 – con la bomba termonucleare – a Heniwetok), ma non bisogna dimenticare che la stessa URSS aveva avviato già nel 1947 i suoi esperimenti nucleari, e che una delle forme in cui si esprimeva la guerra fredda è proprio quella tensione continua data dalla minaccia velata di un attacco nucleare del ‘nemico’.

Proprio nel 1955, d'altronde, durante la Conferenza mondiale di Hiroshima era stata chiesta la messa al bando delle armi atomiche, ma pochi mesi dopo il Consiglio Atlantico aveva deciso di munire la NATO proprio di queste armi.

Uno sguardo alle dinamiche internazionali viene riproposto, quasi a chiudere il cerchio, anche nel numero finale del programma.

Si tratta dell'ultimo di una serie di *sketch* ispirati ai giochi olimpici, “Olimpische Endspiele”. Il riferimento è alle Olimpiadi che si svolgono proprio in quell'anno in Australia.

“Bei den Göttern” è una scena costruita sul procedimento della *Travestie*³⁵⁵, il travestimento, e che costituisce uno degli accorgimenti della satira nel Kabarett. Qui la *Travestie* è rappresentata da uno spostamento dei personaggi

³⁵⁵ La *Travestie* è un criterio di distorsione satirica che cita un'altra opera, mantenendone il contenuto ma alterandone la forma. Si parla di *Travestie* linguistica quando un testo viene riportato in una forma diversa da quella in cui è stato scritto; si ha una *Travestie* quando il personaggio di un uomo è vestito da donna o ancora quando un brano musicale viene suonato in contrasto col contenuto del suo testo. Su queste e altre tecniche utilizzate nel *Kabarett* si veda, oltre alla trattazione di Henningsen, anche Max Hohl, *Über die im Kabarett gebräuchlichen künstlerischen Formen*, Zentralhaus-Publikation, Leipzig 1986.

in un luogo diverso da quello a cui appartengono. Anche i costumi sono parte di questo procedimento satirico.

Viene infatti ricostruita la scena di un consiglio della SED, ambientato però sull'Olimpo. Sono presenti, come "Kollege", Mars, Venus, Juno, Jupiter, Dr.Dr.h.c.A.P.Ollo, Merkur, Herkules³⁵⁶.

Alla proposta di "Herr Kollege Kules mit der Keule", come viene rinominato Herkules, che l'Olimpo si faccia padrino dei giochi olimpici, replica Mars, con un forte accento russo:

Mars: Ich bin dagegen. Frieden wird schon genug gestiftet. Ich halte es daher nach wie vor für die Pflicht der Götter, Unfrieden zu stiften. Die Sterblichen brauchen den Krieg, und ich werde daher mit allen Mitteln und mit aller soldatischen Härte –

e, dopo una piccola interruzione, riprende: „Ich sage euch, ein Leben ohne 8/15 und Granaten, oder gar ein Leben in dauernder Harmonie wäre schrecklich langweilig“.

Jupiter, che nello *sketch* ha un tono flemmatico, poco consono al padre degli dei, replica che il pericolo dell'assenza di guerra sulla terra non si pone affatto, in quanto qui vi sono sempre occasioni per litigare. Mentre si accinge poi a ritirarsi per deliberare sul da farsi, Merkur, che segue più di tutti gli altri le tendenze politiche ed economiche della terra, gli fa notare: "die Zeiten, wo einer hinter verschlossenen Türen allein eine Entscheidung fällt, sind vorbei. Jetzt wird kollektiv beraten". In questo modo il cabarettista attrae l'attenzione del pubblico, lo chiama ad interagire, tanto che quando Apollo, sfogliando un libro, spiega: "Kollektiv ist wenn mindestens zwei hinter verschlossenen Türen beraten", il pubblico scoppia in una fragorosa dissacrante risata.

Plateale è qui la parodia dei meccanismi di gestione collettiva del potere, di cui si denuncia l'accentramento nelle mani di pochi. Merkur, inoltre, osserva che le cose stanno andando diversamente rispetto al clima di guerra che si auspica Mars, e che sulla terra gli uomini diventano più pacifici: "Man entspannt sich, man koexistiert, man handelt und verhandelt!"

³⁵⁶ In realtà, come è facile notare, agli dei dell'Olimpo si accompagnano divinità latine.

Jupiter: Der Handel blüht, sagst du?

Merkur: Der Handel blüht. China handelt mit England, die Sowjets handeln mit Japan, Frankreich mit Zitronen...

Juno: Nanu, die Franzosen mit Zitronen?

Merkur: Ihr Kolonialwarengeschäft steht vor der Pleite. Sie können nur nicht mit Zitronen handeln. Indien handelt mit Chile, Italien handelt mit Ungarn, Spanien mit Burma, Ceylon mit Finnland, und die DDR handelt mit Klosettbecken.

Jupiter: Nanu, die exportieren Toilettenbecken? Können sie die nicht selber gut gebrauchen?

Merkur: Schon. Aber dafür wollen sie jetzt Kakao importieren. Der stopft.

In poche battute, le relazioni internazionali vengono delineate come uno stato di negoziazione perenne. L'antico tema, caro alla *Distel*, della scarsità di carta per il bagno nella RDT, viene qui accennato quasi ad accompagnare la vera *pointe*, forse nel tentativo di ammorbidirne la critica, o di farla passare velocemente su un livello meno pungente.

Questo numero, inoltre, non ha una vera *pointe* finale, e si limita a congedarsi col pubblico esprimendo una speranza di pace. Ed è forse proprio l'assenza di una conclusione d'effetto che sembra lasciare aperto, quasi sospeso, questo invito alla pace.

La stampa plaude a questo spettacolo della *Distel* come un programma veramente politico, coraggioso, pungente. “[Z]weieinhalb Stunden politisches Kabarett, es war Kabarett, das aus dem so geliebten Trauerspiel, das man Leben nennt, ein Lustspiel machte” – commenta la *Neue Zeitung*³⁵⁷, e anche la *BZ am Abend* scrive: „ein frischer Wind, ziemlich aggressiv in gewissen staubigen Ecken und Hirne. [...] Die Distel zeigt, daß sie ‚heiße Eisen‘ im eigenen Bereich beherzt anzupacken weiß“³⁵⁸.

Ma anche nei programmi presentati dagli ‘Stachelschweine’ in questa fase di acuita tensione internazionale si rintraccia una maggiore riflessione sulle

³⁵⁷ uwe, „Alle Neune“! O du geliebtes Trauerspiel in der Distel. Leichte – aber stechende Kost, in “Neue Zeitung”, 27.10.1956.

³⁵⁸ Peter Edel, O du geliebtes Trauerspiel. Zum neuen Programm des ‚Distel‘-Kabarettts, in “BZ am Abend”, 30.10.1956.

dinamiche internazionali, tanto più che queste sembrano avere ripercussioni non secondarie sugli equilibri interni alla Repubblica Federale.

Lo scoppio del conflitto coreano, a solo un anno di distanza dall'istituzione del Patto Atlantico, aveva fatto emergere tra gli Stati dell'Ovest non soltanto il problema del riarmo, ma anche quello di una totale integrazione della Repubblica Federale Tedesca all'interno del sistema difensivo occidentale. L'aggressione sovietica in Europa, sulla scia degli eventi in Corea, rappresenta un rischio troppo forte per gli equilibri internazionali e per la stabilità del Patto Atlantico. Per questo si avverte l'esigenza di ancorare Bonn alla politica occidentale e ristabilire un certo equilibrio territoriale rafforzando la difesa degli Stati democratici. L'ingresso della RFT nella NATO nel 1955 e la concessione a dotarsi di un esercito nazionale costituiscono un tassello di questa politica del blocco occidentale. Nonostante ciò, nell'arco di cinque anni vengono ricostituiti esercito, marina e aeronautica; nel 1956 vengono persino istituiti nella RFT una serie di centri di ricerca nucleare.

La questione del riarmo è una tema molto presente sulla stampa e nei dibattiti tedesco-occidentali di questi anni. E il Kabarett non fa eccezione.

Nello *sketch* "Waldspaziergang" del programma "Die Wucht am Rhein" Herr Krause e Herr Müller, convinti pacifisti, si meravigliano del fatto che i loro figli si augurano di ricevere come regali proprio carri armati, pistole, mortaretti e soldatini di piombo.

Krause: Das ist ja unfassbar!

Müller: Nun frage ich Sie, woher hat der Junge das? Von uns bestimmt nicht, wo wir glühende Pazifisten sind – und Sie doch auch.

Krause: Na, hundert Prozent. [...]

Müller: Aber ich sage Ihnen eins: Ich werde dagegen kämpfen. Mein Jung soll nicht auf dem Kasernenhof vor so einem Heini stramm stehen! Bettenbaue, ducht die Pfützen robben – mein Junge nicht. Eher würde ich ...

Ad un tratto i due scoprono il relitto di un vecchio carro armato. Basta questo per portare la conversazione dal piano dell'indignazione tra pacifisti ad un confronto piuttosto tecnico su quale sia il modello del carro armato in cui i

due si sono imbattuti. Krause, che si è appena definito un convinto pacifista, ha la grandiosa idea di salire sul carro armato e di iniziare a giocare alla guerra. In un attimo il loro linguaggio ricade nelle forme del gergo militare.

I due si divertono non poco, tanto che decidono di riproporre regolarmente questo gioco di “Angriff und Einbruch”, non senza aver prima intonato un canto militare, “Rechtsum, ein Lied, aber leise – wegen des Feindes”.

Quando nel 1957 una legge consente di portare nuovamente titoli e decorazioni militari dell'epoca nazifascista³⁵⁹, gli *Stachelschweine*, che più volte avevano condannato la facile riabilitazione di persone dal passato fascista ad incarichi ufficiali, spesso anche di rilievo, tematizzano questo momento nello sketch “Anleitung zum Nicht-Tragen von Orden”³⁶⁰, su testo di Thierry.

Il contrasto tra le dichiarazioni di superamento del passato fascista e la reale prassi politica offre qui uno spunto a cui il Kabarett è quanto mai sensibile. Nella messa in scena di questo numero, tuttavia, l'autore decide di rinunciare a tecniche di deformazione satirica o a toni grotteschi, per mirare ad un effetto destabilizzante, perturbante, proprio attraverso una resa il più possibile realistica.

Kellmann, che porta la croce di cavaliere, cerca di spiegare al suo interlocutore Lieven, un non-soldato che più tardi si rivelerà essere ebreo, che la decorazione militare che porta è legata al suo coraggio, ai suoi nervi saldi e al suo patriottismo. Il fatto, invece, che gli fosse stata data da un regime criminale durante una guerra criminale, sembra avere per lui un peso del tutto irrilevante. Kellmann si distanzia persino da Hitler:

Lieven: Der Führer – war er Ihrer Meinung nach ein...guter Führer?

³⁵⁹ Si tratta del *Gesetz über Titel, Orden und Ehrenzeichen*, approvato dal *Bundestag* il 26 luglio del 1957.

³⁶⁰ Jürgen Pelzer osserva a proposito di questo sketch che si tratta molto probabilmente di uno dei numeri di Kabarett in assoluto con rappresentato fino al 1965. Messa in scena la prima volta nel biennio 1957/1958 nel programma ‘Die fette aus Dingsda’, viene in seguito ripreso anche nella serie televisiva ‘Hallo Nachbarn’, andata in onda il 20.8.1964. Si veda a proposito Jürgen Pelzer, *op. cit.*, p. 92. Della scena originale, tuttavia, non abbiamo né testimonianze fotografiche né documenti audio.

Kellmann: Ein guter Führer? Na, hören Sie mal: ein Größenwahnsinniger Feldherr war das! Hitler ist doch an unserm Unglück Schuld! Ihm verdanken wir doch die Spaltung und das Flüchtlingselend [...], ich verstehe, Sie dachten, ich sei vielleicht... oh, nein: ich bin kein Nazi – ich war auch keiner! Das dürfen Sie mir glauben!

Lieven: Er...ist also schuldig...?

Kellmann: Jawohl! Aber nicht, weil er den Krieg verlor, sondern weil er ihn begann!! Ein skrupelloser Verbrecher – das ist Hitler in meinen Augen! [...]

Lieven: [...] den es zu kämpfen galt!

Kellmann: Gegolten hätte! Aaaahhhh... Sie meinen: von einem Feinde, einem Verbrecher, nimmt man keinen Orden an...?³⁶¹

Se da un lato respinge la guerra (“Der Krieg war ein Verbrechen, daran ist nicht zu rütteln”) e il passato nazifascista („Ich verneine sie laut, deutlich und ehrlich“), dall’altro però Kellmann porta con sé le onorificenze di un regime apparentemente così contestato. Il suo atteggiamento viene inoltre quasi minimizzato dalla prassi, consolidata in quel periodo, di riutilizzare la decorazione, rimuovendone semplicemente la svastica. Lieven gli propone, provocatoriamente, di lasciarla proprio lì, sulla decorazione. Per lui la negazione del passato nazifascista non può conciliarsi con il riutilizzo di decorazioni che appartengono a quel periodo: “Es läge eine gewisse Konsequenz darin, jawohl: Erst dann hätte jeder eine kompromißlose Entscheidung zu fällen: mit Hakenkreuz – oder gar nicht!“.

Il rimando inevitabile ad una continuità indisturbata fa sì che il passato venga ripreso e modificato con piccole ‘correzioni estetiche’ (ovvero la decorazione senza la svastica), ma non rielaborato. Di fatto, ne rimangono invariate le tendenze più pericolose:

Lieven: Aber vielleicht könnte man aus ihr [der Vergangenheit] lernen.

Kellman: Gewiß, aber deshalb bleibt die Vergangenheit doch die Vergangenheit. Und Mut bleibt Mut, Tapferkeit und Pflichtgefühl...

Lieven: Mut – was meinen Sie, Herr Kellmann, wieviel Mut manchmal nötig war, wieviel Pflichtgefühl... Verzeihung, haben Sie zufällig eine Sicherheitsnadel bei sich?

Kellmann: Nein – wozu...

Lieven: Schade. Diese Auszeichnung stammt aus der gleiche Zeit...(heftet sich einen Judenstern an)³⁶².

³⁶¹ DKA, Ordner STACHELSCHWEINE LK/C/21,6. Rilievo nel testo.

³⁶² *Ibidem*.

In una *pointe* che, nel suo crudo realismo, induce ad una riflessione amara e molto critica, Lieven propone allora – come sostituto della decorazione militare – una stella di Davide, forse l’unico reale superamento ed effettivo contraltare della ‘medaglia nazifascista’.

5.7 IM nella *Distel*

Accanto alla forza positiva della satira nel Kabarett, nell’arco di pochi anni la SED comincia a porre sempre maggiore attenzione al suo potenziale sovversivo.

Ben presto persino i sistemi di controllo e di censura dei programmi, che si erano fatti più invasivi nel 1956, si riveleranno insufficienti rispetto alla necessità della SED di una satira che educasse al socialismo senza mettere in questione il sistema. Nel 1959 il Ministero per la Sicurezza di Stato (MfS)³⁶³ decide di introdurre nuove forme di controllo della produzione e dell’orientamento ideologico della *Distel* e dei suoi cabarettisti.

Queste misure prevedono il reclutamento di membri del *Kabarett* come *Inoffizielle Mitarbeiter* (IM), ovvero quei cosiddetti ‘collaboratori non ufficiali’ che venivano integrati tra le ampie fila di informatori segreti, e che avrebbero potuto fornire dati di prima mano.

Nella *Distel* vengono contattati Heinz Draehn e Ingrid Ohlenschlaeger, che assumono rispettivamente i nomi in codice ‘Susemihl’ e ‘Corduan’. Obiettivo di questo provvedimento è, come si legge sugli atti che documentano il reclutamento della Ohlenschlaeger, „die Entwicklung der

³⁶³ Il Ministero per la Sicurezza di Stato era stato istituito l'8 febbraio 1950 con l'obiettivo di assicurare il potere del SED come “scudo e spada del partito”. È stato sciolto ufficialmente nel 1990.

Distel ständig zu verfolgen sowie sie bei ihrer kulturpolitischen Bedeutung gegen alle Feindeinflüsse zu schützen³⁶⁴.

Con questo ampliamento del paradigma della censura, la disciplina della prassi satirica all'interno della *Distel* si attua dunque nelle forme ancora più invasive del controllo della *Stasi*.

Il reclutamento di nuovi collaboratori rappresentava un aspetto cruciale della politica del MfS. La solidità ideologica dei potenziali IM doveva essere accuratamente appurata, in modo che la loro affidabilità fosse garantita. Per questo, coloro che venivano individuati come potenziali nuovi collaboratori erano seguiti e controllati da altri IM solitamente per circa due anni, prima di essere coinvolti. Su di loro si preparavano accurati dossier.

Negli atti della *Stasi* ritroviamo questi dossier sia su Heinz Draehn sia su Ingrid Ohlenschlaeger. Per quest'ultima l'elemento di convincimento della correttezza ideologica di una collaborazione con il MfS per la crescita positiva della *Distel* viene più volte ribadito. Ohlenschlaeger, si rivela dagli atti, era una personalità politicamente instabile, aspetto che forse spiega più di tutti l'apparente paradosso di una IM che, nel 1965, approfittando di una tournée della *Distel* dall'altra parte del Muro, avrebbe abbandonato lo Stato a cui aveva giurato fedeltà.

Non è mia intenzione ricostruire qui i retroscena di queste scelte, né analizzare i casi di Draehn e della Ohlenschlaeger come IM. Quello che invece è utile fare, invece, è ricostruire, attraverso questi atti, ricostruire almeno due elementi interessanti: uno riguarda la valutazione ideologica dei programmi, i resoconti delle riunioni del collettivo della *Distel* in cui questi venivano concepiti e discussi, e la raccolta di dati che riferiscono dell'atteggiamento politico e della sospettabilità ideologica di alcuni dei suoi componenti; l'altro riguarda piccole testimonianze di un incontro politico tra la *Distel* e gli *Stachelschweine* tra il 1959 e il 1960.

Ingrid Ohlenschlaeger viene contattata invece il 29 dicembre del 1959³⁶⁵. Le si prospetta la necessità di 'proteggere' la *Distel*, proprio per il suo grande

³⁶⁴ Bericht zur Anwerbung, Betr.: Kontaktaufnahme Ohleschlaeger, Berlin, den 12. 2. 1960. Kontaktaufnahme Oehleschlaeger. BStU, MfS, ZAIG, Nr.4618, p. 12.

ruolo politico-culturale, dal nemico (si parla proprio di “Gegner”), di cui vengono illustrati gli obiettivi, soprattutto sul piano culturale. Spunto per avviare questi rapporti è proprio l’incontro con gli *Stachelschweine*, che viene temuto come potenziale di corruzione ideologica della *Distel*.

La Ohlenschlaeger si mostra subito ben disposta a collaborare, precisa che la sua fermezza ideologica si è rafforzata rispetto agli anni precedenti, che non potrebbe suscitare alcun sospetto nei suoi colleghi e che, a proposito dell’incontro con gli ‘Stachelschweine’, non escluderebbe l’eventualità del tentativo di un’influenza negativa sulla *Distel*. La Ohlenschlaeger diventa IM l’11 febbraio del 1960³⁶⁶. Dagli atti in archivio si può supporre che sia stata reclutata essenzialmente per riferire dei rapporti della *Distel* con i suoi colleghi di Berlino Ovest. Tuttavia gli incontri con lei rivelano anche altre notizie interessanti sulla *Distel*.

La relazione del secondo incontro, avvenuto il 29 gennaio del 1960, fornisce alcuni elementi sui componenti dell’*ensemble*. Qui si legge inoltre:

Die Kandidatin berichtete, daß auf ihrer Veranlassung hin in der “Distel” durchgesetzt wurde, daß der Textautor Hans Rascher kurzfristig eine Szene schrieb, die sich gegen den Antisemitismus richtet. Trotz einiger skeptischer Einwänder einiger Kolleggen bezüglich der künstlerischen Form wurde dieser Text mit in das laufende „Distelprogramm“ aufgenommen. Es konnte bei den letzten Programm festgestellt werden, daß das Publikum auf dieser Szene sehr positiv reagiert³⁶⁷.

Qui vengono inoltre fatte osservazioni sulla natura e sulle reazioni della ‘candidata’ (come viene ancora chiamata la Ohlenschlaeger) e sulla necessità di correggere il suo atteggiamento spesso troppo emozionale e di ricondurlo ad una valutazione più cosciente del quadro politico.

³⁶⁵ Cfr. Bericht zur Kontaktaufnahme. Betr.: Ingrid Ohlenschlaeger, in Personalakte „Corduan“, BStU, MfS, Abt. V/1, Nr. 14063/66, 30.12.1959, pp. 35-36 Altri atti presenti in questo stesso fascicolo testimoniano il fatto che fossero stati fatti controlli sulla Ohlenschlaeger come potenziale candidata IM già almeno un anno prima di questa data. I successivi riferimenti appartengono tutti a questo fascicolo.

³⁶⁶ Cfr. *Bericht zur Anwerbung*, 12.02.1960.

³⁶⁷ *Treffbericht* 29.01.1960, in *Ibidem*, pp. 40-44. Le informazioni relative ai cabarettisti sono, per lo più, protetti da diritto di *privacy*.

In occasione dell'incontro del 29 dicembre del 1959, inoltre, la Ohlenschlaeger aveva riferito di aver cercato di avviare una discussione con i suoi colleghi su un comunicato di Walter Ulbricht, ma di aver riscontrato uno scarso *feedback*. Solo Heinz Draehn si sarebbe mostrato concorde all'idea - prospettata nella lettera - di un possibile riarmo con i razzi. Ingrid Ohlenschlaeger fa inoltre cenno ad interessanti discussioni politiche scaturite attorno ad alcuni numeri del programma in scena nell'*Haus der Presse*³⁶⁸.

Sono gli atti di Heinz Draehn a fornirci, tuttavia, indicazioni maggiori sull'ensemble della *Distel* e sul programma in scena in quei mesi.

In un incontro di cui si fa nota il 21 ottobre del 1959 si riferisce di uno scambio di idee avuto con Draehn proprio a questo riguardo:

Es wurde gemeinsam festgestellt, daß das neue Programm künstlerischer und politischer Hinsicht gegenüber den vorangegangenen, einen Aufwärtsscharakter zeigt.

Diese Feststellung wurde auch vom Genosse Kurella und der Genosse Blecha getroffen.

Der KP [Kontaktperson] berichtete, daß die Vorstellungen laufend ausverkauft sind und etwa zu 30% von Westberlinern besucht [werden].

Auftragsgemäß gab die KP zwecks besserer Einschätzung der Arbeit der *Distel*, einen groben Überblick über das künstlerische Kollektiv³⁶⁹.

³⁶⁸ Si tratta, come si può facilmente dedurre, di "Lach matt", messo in scena dal 9 ottobre del 1959.

³⁶⁹ *Treffbericht*, 21.10.1959. BStU, MfS, Abt. V/1, 11682/78, p. 25 ss. A questo fascicolo appartengono anche i documenti in seguito citati. Anche i nomi di coloro che sono indicati in questo resoconto sono protetti da diritto di *privacy*. Per dare un'idea sul tipo di informazioni che Draehn dà ai suoi colleghi, riporto qui alcune righe del rapporto:

Der Genosse --- übt einen positiven politischen Einfluß aus und hat die künstlerische Arbeit fest in der Hand. Er wird von allen Mitgliedern des Ensembles anerkannt. Der Gen. ---, sein Stellvertreter, hat noch nicht den richtigen Kontakt zu den Mitarbeitern gefunden. Er macht oft einen unnahbaren und arroganten Eindruck. Er scheint sich mit dem Gen. --- nicht sehr gut zu verstehen.

Die KP erhielt in einer Unterredung mit dem Genossen Füller von der Abteilung Kultur die Auskunft, daß geplant ist, den Gen. --- als --- einzusetzen. [...] Gina Pressgott übt stets einen positiven Einfluß auf das Kollektiv aus. [...] Gustav Müller steht fest auf unserem Boden [...].

Kurt Blecha è un funzionario della SED e dal 1953 al 1989 è vicedirettore e poi direttore dell'ufficio stampa presso il *Ministerrat* della RDT. Questo ufficio è, in realtà, un ufficio di censura, che controlla i mezzi di stampa della RDT che non sono direttamente legati alla SED. Nel 1958-59 Blecha è inoltre membro della Commissione per l'Agitazione presso il Politburo del ZK della SED. Lo scrittore Alfred Kurella, invece, che avrebbe contribuito fortemente all'affermazione del realismo socialista, è dal 1957 al 1963 direttore della Commissione per la Cultura del Politburo del ZK della SED.

In un ulteriore incontro avvenuto il 13 gennaio del 1960, si legge che Draehn consegna una valutazione scritta su Hans Rascher, uno dei maggiori autori della *Distel* e si riferisce di un colloquio avvenuto riguardo ai testi del nuovo programma³⁷⁰. Inoltre si fa riferimento ad un incidente spiacevole avvenuto nel *Presseklub* dell'*Admiralspalast*. Draehn racconta che un cabarettista che ha lavorato nel programma precedente della *Distel*, ubriaco, avrebbe etichettato un suo collega come “Spitzel”, spia, attirando l’attenzione di molti presenti. Si legge infine un resoconto di natura strettamente politica:

Zur politischen Stimmung teilte der GI [Geheime Informator] lediglich mit, daß der Deutschlandplan bei den Kollegen allgemeine Zustimmung gefunden hat und eine Empörung gegen den letzten amerikanischen Spionagenflug unter den Kollegen zu verzeichnen sei³⁷¹.

In calce alla relazione viene indicato l’incarico affidato a Draehn, ovvero quello di relazionare sul clima politico che si respira nella *Distel* rispetto alla Conferenza delle quattro potenze (che già da tempo si pianificava, e che si svolgerà di fatto nel maggio del 1960 a Parigi) e rispetto ad altre attuali situazioni politiche.

In un incontro precedente, avvenuto il 7 gennaio del 1960, Draehn aveva espresso valutazioni più dettagliate in ordine al programma che la *Distel* stava preparando. Qui si può ricostruire come la SED finisse per possedere informazioni sui programmi di *Kabarett* ancor prima che i suoi funzionari controllassero di persona i testi o assistessero alle prove:

Der GI berichtete über die jetzt anlaufenden Proben zum neuen Distel-Programm. Er vertritt die Auffassung, dass das neue Programm sehr gut sein wird, weil es eine starke politische Aussage hat.

³⁷⁰ In base alla data riportata sul documento della *Stasi* possiamo dedurre che si tratta, con molta probabilità di „Greif zur Frohkost, Kumpel!“, un programma che sarà presentato al pubblico nel marzo di *quell’anno*. Cfr. *Treffbericht*, 18.01.1960, in *Ibidem*, p. 8.

³⁷¹ Il Piano Tedesco (*Deutschlandsplan*), che era stato presentato il 18 marzo del 1959 nella Germania ovest dalla SPD, proponeva una riunificazione tedesca, con l’obiettivo di creare una zona di distensione tra USA e Unione Sovietica. Questo piano, tuttavia, non troverà alcun sostegno dalle due potenze mondiali, e anche all’interno della Germania ovest sarà fortemente contestato, tanto da venir ritirato già l’anno dopo.

In diesem Zusammenhang wurde über den Inhalt und die Form von Texten bei Liedern, Gedichten und Chansons, Blaks [Blackout] usw. diskutiert³⁷².

In occasione di questo incontro si fa altresì riferimento ad una visita degli *Stachelschweine* alla *Distel*, visita che sarebbe stata annullata dai primi con la promessa di rinviarla a fine gennaio o a febbraio. Non ci sarebbero, per questo, motivi direttamente collegabili alla *Distel*, come si legge nella relazione dell'incontro. Le motivazioni sarebbero, piuttosto, riconducibili allo scandalo che aveva suscitato sulla stampa la rilettura fatta dal *Kabarett* di Berlino Ovest del brechtiano *Furcht und Elend des dritten Reiches*.

Già nel 1959, tuttavia, abbiamo tracce del tentativo di una visita degli *Stachelschweine* alla *Distel*.

In una nota del 15 dicembre del 1959 si legge:

Am 11.12.1959 wurde mit GI ein Kurztreff durchgeführt. Der GI teilte mit, daß die „Stachelschweine“ sich für den 20.12.1959 zum Vorstellungsbesuch angemeldet haben.

Nach der Vorstellung soll mit den Mitgliedern der „Distel“ eine Diskussion geführt werden.

Bei dieser Gelegenheit ergibt sich die Möglichkeit, mit den Mitgliedern des Westberliner Kabarettts in näheren Kontakt zu kommen. Der GI erhielt den Auftrag, beim nächsten Treff über diese Zusammenkunft zu berichten³⁷³.

Questa visita, dunque, ancora a gennaio non ha luogo.

Proprio a conclusione dell'incontro del 7 gennaio con Draehn, inoltre, viene deciso di consultare la Ohlenschlaeger sui rapporti della *Distel* con gli *Stachelschweine*.

Nell'opuscolo pubblicato dalla *Distel* per i cinquant'anni di attività, troviamo però la testimonianza di Wolfgang Gruner su una visita fatta dagli *Stachelschweine* ai loro colleghi di Berlino Est, prima ancora che venisse costruito il muro (Gruner ricostruisce a memoria gli eventi, collocandoli orientativamente nel 1960)³⁷⁴.

³⁷² Treffbericht, 10.01.1960, p.12 e p. 21.

³⁷³ Aktenvermerk. Betr.: GI "Sussemiehl", 15.02.1959, p. 6.

³⁷⁴ Cfr. *Distel. Ende offen*, op. cit., pp. 56-57.

Grunder racconta che una domenica alcuni membri dell'*ensemble* di Berlino Ovest si sarebbero recati dall'altra parte della città per assistere ad uno spettacolo della *Distel*³⁷⁵.

Già durante il tragitto, ricorda Gruner, non vi erano parcheggi liberi, cosa abbastanza insolita in assenza di eventi importanti. Una volta giunti davanti all'*Haus der Presse*, gli *Stachelschweine* vengono informati che sono attese personalità e che questo potrà comportare dei cambiamenti. Improvvisamente diviene loro chiaro di chi si tratta: la *Friedrichstraße* viene presto bloccata, le luci della *Volkspolizei* sono tutte accese, sembra siano giunti i vigili del fuoco, racconta Gruner. Walter Ulbricht era arrivato inaspettatamente – come fa notare Gruner – per assistere allo spettacolo della *Distel*. L'ironia della sorte avrebbe visto seduti accanto Ulbricht e i cabarettisti di Berlino Ovest. Sono questi, al loro ingresso in sala, a ricevere grandi applausi dal pubblico in sala. Gruner racconta che Ulbricht avrebbe chiesto chi fossero quegli artisti e di aver sentito Ulbricht commentare: "Ach, die Stacheltiere, die sind gut. Die kenne ich aus der DEFA Wochenschau! [...] Sorgen Sie dafür, dass ich die hinterher noch begrüße"³⁷⁶. Sembrerebbe un gioco di parole, se non fosse che gli *Stacheltiere* erano i cabarettisti della DEFA, l'agenzia cinematografica della RDT, mentre gli *Stachelschweine* i cabarettisti della *Ewige Lampe*, a Berlino Ovest.

A conclusione di questo racconto di Gruner, un *post scriptum* dei curatori dell'opuscolo fa notare che Gruner dev'essersi sbagliato, perché la visita di cui parla sarebbe avvenuta in realtà dopo la costruzione del muro, ed esattamente nel 1964. A riprova si troverebbe nell'opuscolo un documento che comproverebbe l'errore. Si tratta di una lettera dello Stadtrat Ernst Hoffmann alla Sezione Cultura (HR Ökonomie), in cui si legge:

Das Kabarett "Die Distel" erhielt von mir die Zustimmung, am 6.9.1964 eine Zusammenkunft mit Künstlern des westberliner Kabarets "Die Stachelschweine" und des Münchner Kabarets "Lach- und Schießgesellschaft" durchzuführen³⁷⁷.

³⁷⁵ Si tratta, presumibilmente, del diciassettesimo programma, "Jetzt hat's geklingelt!".

³⁷⁶ *Distel. Ende offen*, op. cit., p. 56.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 58.

In considerazione del valore politico-culturale di questo incontro, Hoffmann aveva deciso di fornire alla *Distel* un contributo economico come supporto ad attività culturali.

Si tratta, chiaramente, di due eventi diversi, e che non possono essere collegati.

Tra gli atti dell'archivio del MfS, tuttavia, è possibile recuperare un resoconto manoscritto di un incontro avvenuto con Heinz Draehn. Qui si racconta proprio di questa visita degli *Stachelschweine* e della presenza inaspettata, in quella serata, di Ulbricht. Draehn data l'evento al 12 febbraio del 1961, quindi effettivamente prima della costruzione del muro. La testimonianza di Gruner, quindi, sembrerebbe attendibile.

La visita degli *Stachelschweine* nell'*Haus der Presse* sarebbe dunque avvenuta già nel 1961, e non più tardi. Nel resoconto si legge inoltre di una conversazione tra i membri dei due *Kabarets*:

Susemihl berichtete über den Besuch von Mitgliedern des westberliner Kabarets "Die Stachelschweine" in der Distel am 12.2.61.

Es waren anwesend: Stritzel, Jo Herbst, Hans-Jürgen Grüner, Ingrid von Bergen.

Ihr Eindruck von der Veranstaltung der „Distel“ war gut.

Sie waren sehr überrascht, daß am gleichen Tag Walter Ulbricht in der „Distel“ war. So einen hohen Besuch könnte man sich in Westberlin, zumal in einem Kabarett, gar nicht vorstellen.

In dem Gespräch zwischen den Mitgliedern beiden Kabarets kam zum Ausdruck, daß sie die Verbindung weiter aufrechterhalten möchten³⁷⁸.

Sebbene non si registri la presenza di Gruner, questo resoconto della *Stasi* sembra corrispondere con grande plausibilità proprio al suo racconto di quella serata a Berlino Est.

Soprattutto, da questo documento ricaviamo un dato importante, ovvero che – a differenza di quanto racconta Gruner (secondo il quale gli *Stachelschweine* sarebbero andati via subito dopo lo spettacolo), un incontro tra i due *ensembles* dopo lo spettacolo è davvero avvenuto.

³⁷⁸ *Treffbericht*, 07.04.1961, BStU, MfS, Abt. V/1, 11682/78, p. 26.

Ma cosa successe quella sera con Ulbricht e gli *Stachelschweine*? Nella sua biografia Hans Krause racconta che Ulbricht avrebbe chiesto di parlare con la *Distel*, e che in questa occasione avrebbe espresso il suo giudizio sul programma: un buon programma, divertente, che tuttavia rivolgeva troppe poche critiche nei confronti degli imperialisti e militaristi occidentali, mentre indugiava fin troppo sulle carenze alimentari nei HO.

Gli *Stachelschweine*, intanto, aspettavano nascosti dietro un paravento. Quando Ulbricht sarebbe andato via, allora sarebbero stati ‘liberati’ e l’incontro sarebbe avvenuto: “Es wurde noch ein recht unterhaltsamer Abend. Wir blieben bis weit nach Mitternacht beisammen, tranken viel und machten irrsinnige Pläne, von denen sich selbst die harmlosesten nicht verwirklichen sollten. Denn wenige Monate später kam die Mauer und machte alle weiteren Kontakte unmöglich”³⁷⁹.

Krause, però, accenna anche ad un incontro avvenuto ben prima, agli inizi del 1961, questa volta a Berlino Ovest. Aveva ricevuto il permesso dalla SED di far visita agli *Stachelschweine*: “Ich wollte Kontakte“ – spiega, rivelando in questo modo l’esigenza tutta artistica, del tutto lontana dalle dinamiche ideologiche, di un incontro con i colleghi dall’altra parte della città – “wusste aber, dass diese Kontakte wegen unserer politischen Unterschiedlichkeit nur begrenzt sein könnten”. Ben presto, tuttavia le differenze politiche, che in quegli anni avevano normativizzato le relazioni tra due *ensembles*, imponendo “geordnete Verhältnisse”, cadono di fronte all’euforia di questo incontro, e alla possibilità di una *liaison* artistica: “Wir wurden freundlich empfangen, mit Whisky und Sekt bewirtet, und nach etlichen Runden traten die politischen Unterschiede immer mehr in den Hintergrund. Wir zogen die Möglichkeit eines Gastspiels in Betracht. [...] Das Gastspiel blieb eine Utopie”³⁸⁰ – aggiunge Gruner. Un’utopia che si sarebbe concretizzata quasi trent’anni dopo, all’indomani della caduta del muro, quando il programma “Eine Wendung aus Berlin” vedrà finalmente insieme i due *ensembles* di *Kabarett* che hanno fatto e continuano a fare la storia di Berlino.

³⁷⁹ Cfr. Hans Krause, *op. cit.*, pp. 194-199, qui p. 199.

³⁸⁰ Ibidem, pp. 194-195.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

1. Materiale non pubblicato

1.1 Manoscritti dei programmi, foto e programmi di sala

DISTEL. Deutsches-Kabarett-Archiv-Bernburg: DISTEL, da RK/C/1, 1 a RK/C/1,27

1.	Hurra! Humor ist eingeplant	02.10.1953
2.	Mensch, fahr richtig	19.02.1954
3.	Wegen Renovierung geöffnet	26.09.1954
5.	Himmel, Marsch und Wolkenbruch	16.06.1955
6.	Wer einmal in den Fettnapf tritt	02.12.1955
7.	Wem die Jacke paßt	18.05.1956
8.	O du geliebtes Trauerspiel	25.10.1956
9.	Wenn die kleinen Kinder schlafen	27.04.1957
10.	Wohin rollst Du, Erdäpfelchen	11.10.1957
11.	Liebe und Raketenbasen	02.04.1958
12.	Blick zurück nach vorn	28.08.1958
13.	Kein Platz für milde Satire	21.09.1958
14.	Berlin ist, wenn man trotzdem lacht	26.03.1959
15.	Lach matt	09.10.1959
16.	Greif zur Frohkost, Kumpel!	18.03.1960
20.	Nahtlose Trümpfe	03.03.1962
22.	Zwischen Hamlet und Tokio	24.03.1964
27.	Bette sich wer kann	09.05.1965

STACHELSCHWEINE. Deutsches-Kabarett-Archiv-Mainz:
STACHELSCHWEINE LK/C/21,5 (fino al 1955); LK/C/21,6 (fino al 1960); LK/C/21,7 (fino al 1964)

1.	Alles irrsinnig komisch	29.10.1949
15.	Festland Berlin	07. 09.1952
16.	Zwischen Nylon und Chemnitz	18.12.1952

18.	Ach, du liebe Freiheit!	28.08.1953
19.	Nein oder nicht nein	18.12.1953
21.	Der große Regen	17.09.1954
22.	Die Zehn war ihr Schicksal	08.02.1955
23.	1001 Macht	16.12.1955
24.	Die Wucht am Rhein	19.12.1956
25.	Der Fette aus Dingsda	09.12.1957
26.	...denn sie wissen was sie tun	09.02.1959
27.	Teil dir den Siegerkranz	09.12.1959
29.	Schwarz - weiss - tot	01.11.1961
30.	Selten so geweint	10.11.1962

Fotoalbum *Stachelschweine*, ST 7, non ancora catalogato, lascito di Achim Strietzel

1.2 Altro materiale

– *Deutsches Kabarett-Archiv (DKA)*

Dienstberatung der Abteilung Unterhaltungskunst im Ministerium für Kultur der DDR: Die Aufgaben des politisch-satirischen Kabaretts (Berufskunst), o. J. (1976), DKA-Mainz, RK/Hh/18

SWF – Kabarettensembles: Tonaufnahmen im Südwestfunk 1952-1968. Zusammengestellt von Hildegard Knoop. Redaktion: Klemens Helmutz; Baden-Baden 1990, DKA-Mainz, LC/C/21.3

Berger, Manfred / Hohl, Max / Hoffmann-Ostwald, Daniel, *Die-Ton-Vortragsreihe „Zur Entwicklung des sozialistischen Amateurkabarett in der DDR (Geschichte – Positionen – ideologisch-künstlerische Entwicklung)“*, Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Zentrale Volkskunstscheule, Januar 1962

– *Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes (BStU)*

Atti su „Susemiehl“, BStU, MfS, Abt. V/1, 11682/78 :

- Treffbericht, 21.1959, pp.25
- Aktenvermerk, 15.12.1959, pp. 6
- Treffbericht, 18.1.1960, p. 8
- Aktenvermerk, 18.3.1960, p. 13

- Aktenvermerk, 19.04.1960, p. 16
- Treffbericht, 10.1.1960, p. 12 e p. 21
- Treffbericht, 29.3.1960, p.14
- Aktenvermerk, 19.4.1960, p.10
- Treffbericht, 8.6.1960, p. 19
- Treffbericht, 7.4.1961, p. 26
- Treffbericht, 20.5.1963, p. 27
- Treffbericht, 9.12.1965, p. 35

Atti su “Corduan”, BStU, MfS, Abt. V/1, Nr. 14063/66:

- Beurteilung, 21.9.1959, p. 23
- Treffbericht, 16.11.1959, pp.24-25
- Beurteilung, 19.12.1959, p. 26
- Vorschlag zum Kontaktaufnahme, 14.12.1959, pp. 30-33
- Bericht zur Kontaktaufnahme, 30.12.1959, p. 34, p. 36
- Aktenvermerk, 14.1.1960, p. 37
- Treffbericht, 14.1.1960, pp. 38-39
- Treffbericht, 29.1.1960, pp. 40-44
- Beurteilung, 3.3.1961, p. 45
- Aktenvermerk, 7.4.1962, p. 46
- Bericht zur Anwerbung, 12..2.1960, pp. 16-20

Atti sulla „Distel“: BStU, MfS, Hauptabt. XX, Nr. 3843/86:

- Bericht über die Lage im Kabarett „Die Distel“, 9.9.1965, pp.141-146
- Bericht: Gastspiel des Kabaretts „Distel“ im Hamburg, 11.2.1965, pp. 29-31

Zentrale Auswertungs- und Informationsgruppe: BStU, MfS, ZAIG, Nr.4618;

- Operativ-Information zur Situation am Berliner Kabarett „Die Distel“, 18.9.1965, pp. 83-91

2. Materiale pubblicato

a) Letteratura secondaria su Berlino, il dopoguerra e la politica culturale

- Becker, Maximilian, *Die Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ/DDR 1945 – 1953. Sowjetische Literatur und deutsche Klassiker im Dienst der Politik Stalins*, LMU-Publikationen / Geschichts- und Kunstwissenschaften, Nr. 21 (2007), <http://epub.ub.uni-muenchen.de>, ultimo accesso il 22.12.2011
- Breitenkamp, Edward C., *The U.S. Information Control Division and Its Effect on German Publishers and Writers 1946 to 1949*, Grand Forks, N.D.: University Station 1953.
- Broadbent, Philip / Hake, Sabine (eds.), *Berlin Divided City, 1945-1989*, Berghan Books, New York, 2010
- Castillo, Gregory, *Revolution in Cold War Domesticity: Model Homes and Model Citizens in Divided Germany, 1948-1958*
- Castillo, Gregory, *The Nylon Curtain. Architectural Unification in Divided Berlin*, in Broadbent, Philip / Hake, Sabine (eds.), *Berlin Divided City, 1945-1989*, Berghan Books, New York, 2010, pp. 46-55
- Chamberlin, Brewster S. (hg.), *Kultur auf Trümmern. Berliner Berichte der amerikanischen Information Control Section Juni-December 1945*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1979
- Clay, D., Lucius, *Entscheidungen über Deutschland*, F.a.M., o. J., (1950)
- Clemens, Gabriele, *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949. Literatur, Film, Musik und Theater*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1997
- Clemens, Gabriele, *Die britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949. Literatur, Film, Musik und Theater*, in Id., *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949. Literatur, Musik, Film und Theater*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, pp. 200-218
- Clemens, Gabriele, *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949. Literatur, Musik, Film und Theater*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994

- Coebbers, Arnt, *Kleine Berlin-Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Jaron, Berlin 2005
- Collotti, Enzo, *Dalle due Germanie alla Germania unita*, Einaudi, Torino, 1992
- Dietrich, Gerd, *Kulturpolitik der SMAD 1945-1949*, in Clemens, Gabriele (hg.), *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, pp. 219-236
- Ebert, Gerhard, *Schauspieler werden in Berlin: von Max Reinhardts Schauspielschule zur Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*, Berlin-Information, Berlin 1987
- Erber, Günter, *Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem "Modernismus" in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*, Opladen/Amsterdam 1993
- Foschepoth, Joseph / Steininger, Rolf (hg.), *Die britische Deutschland- und Besatzungspolitik 1945-1949*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1985
- Frank, Georg, *Medienästhetik und Unterhaltungsarchitektur*, in "Merkur" (2000), 615, pp. 590-604.
- Gehring, Hansjörg, *Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945-1953. Ein Aspekt des Re-Education-Programms*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1976
- Genton, Bernard, *Berlin als Theater der Nationen. Ein Versuch, die kulturpolitischen Positionen der Alliierten zu vergleichen*, in Hinz, Martin/ Bufflet, Cyril/ Genton, Bernard/ Jardin, Pierre (hg.), *Die vier Besatzungsmächte und die Kultur in Berlin 1945-1949*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2000, pp. 29-40
- Gesetz Nr. 191 der Militärregierung, in <http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/rqframe.pl?ansicht=3&zeitung=miligovb&jahrgang=1945&ausgabe=03&seite=01060036>, archivio digitale della Nationalbibliothek, ultimo accesso 18.09.2011
- Glees, Anthony, *Die britische Kulturpolitik gegenüber Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung Berlins. Kritik eines Politikwissenschaftlers*, in Hinz, Martin/ Bufflet, Cyril/ Genton, Bernard/ Jardin, Pierre (hgg.), *Die vier Besatzungsmächte und die Kultur in Berlin 1945-1949*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2000, pp. 52-71
- Goldstein, Cora Sol, *Capturing the German Eye: American Visual Propaganda in Occupied Germany*, University of Chicago Press, Illinois 2009
- Hartmann, Anne / Eggeling, Wolfram, *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953*, Akademie Verlag, Berlin 1998

- Heckel, Erna/ Kessler, Horst/ Ulle, Dieter (hgs.), *Kulturpolitik in der Bundesrepublik von 1949 bis zur Gegenwart*, Pahl-Rugenstein, Bonn 1987
- Henry C. Alter, *Empfehlungen per Film-, Theater- und Musik-Abteilung, 18. Juni 1945*, in Chamberlin, Brewster (hg.), *Kultur auf Trümmern. Berliner Berichte der amerikanischen Information Control Section Juni-December 1945*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1979, pp. 60-65.
- Hermann, Werner , *Geschichte der DDR*, 3. Auflage, München 1989
- Hinz, Hans-Martin/ Bufflet, Cyril/Genton, Bernard/Jardin, Pierre (hgg.), *Die vier Besatzungsmächte und die Kultur in Berlin 1945-1949*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2000, pp. 29-40
- Hofmann, Jürgen, *Theaterbuch Berlin*, Klaus Guhl, Berlin 1985
- Ilse Tschörtner, “Die Seele per Deutsche erobern”. Über die Kulturoffiziere der Sowjetische Militäradministration in Deutschland, in “Berliner Debatte” (1994), 1, pp. 99-112
- Judt, Matthias (hg.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse Forschungen zur DDR-Gesellschaft*, Ch. Links Verlag, Bonn 1997
- Junker, Detlef, *The United States and Germany in the Era of the Cold War, 1945-1968. A Handbook*, Vol. 1, Publications of the German Historical Institute, Cambridge 2004
- Kleßman, Christoph / Wagner, Georg, *Das gespaltene Land. Leben in Deutschland 1945-1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte*, Beck Verlag, München 1993
- Klöck, Anja, *Heisse West- und kalte Ostschauspieler? Diskurse, Praxen, Geschichte(n) zur Schauspielausbildung, in Deutschland nach 1945*, Verlag Theater der Zeit, Berlin 2008
- Knütter, Hans-Helmuth, *Antifaschismus als innen- und außenpolitisches Kampfmittel*, in: Id (hg.), *Kritik des Antifaschismus*, Bornheim 1990, pp. 7-23
- Köhler, Roland, *Die Behandlung Berlins als kulturelles Zentrum durch die sowjetische Besatzungsmacht*, in Clemens, Gabriele (hg.), *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, pp. 227-254
- König, Guntram, Berlin Biedermann (a cura di), *Frontstadt Berlin. Vom Potsdamer Abkommen bis zum Mauerbau (Dokumente, Fakten, Zeugnisse und Bilder)*, Helios, Aachen 2010
- Koop, Volker, *Besetzt. Britische Besatzungspolitik in Deutschland*, be.bra.verlag, Berlin 2007

- Kuby, Erich, *Die Russen in Berlin 1945*, Scherz Verlag, München 1965
- Lange, Wigand, *Theater in Deutschland nach 1945. Zur Theaterpolitik der amerikanischen Besatzungsbehörden*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1980
- Lehne, Jost, *Der Admiralspalast. Die Geschichte eines Berliner 'Gebrauchs'Theaters*, Be.bra Wissenschaft Verlag, Berlin 2006
- Ludwig, Hans (hg.), *EULEN nach Spree-Athen. Zwei Jahrhundert Berliner Humor in Wort und Bild*, Eulenspiegelverlag, Berlin (Ost) 1969
- Luft, Friedrich, *25 Jahre Theater in Berlin. Theaterpremiere 1945-1979. Mit einem Vorwort von Friedrich Luft*, hg. im Auftrag des Senats von Berlin, Berlin 1972, p. 1
- Luft, Friedrich, *Vorwort*, in Senat von Berlin (hg.), *25 Jahre Theater Berlin*, Berlin 1972
- Major, Patrick Major /Mitter, Rana, *East is East and West is West? Towards a Comparative Socio-Cultural History of the Cold War*, in Id. (eds.), *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*, Frank Cass & Co. Ltd., London, Portland OR 2004, pp. 1-22.
- Major, Patrick, Mitter, Rana, *East is East and West is West? Towards a Comparative Socio-Cultural History of the Cold War*, in Id. (eds.), *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*, Frank Cass & Co. Ltd., London, Portland OR 2004, pp. 1-22
- Mellinger, Frederic, *American and German Theater*, Information Bulletin, June 1950, pp. 29-30, in <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/History/History-idx?type=div&did=History.omg1950June.MellingerAmerican&isize=text>, ultimo accesso 20.12.2011
- Merritt, Richard L., *Politic, Theatre and the East-West_Struggle: The Theater as a Cultural Bridge in West Berlin, 1948-1961*, in “Political Science Quarterly”, 80 (1965), 2, pp. 186-215
- Mittenzwei, Werner, *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1968*, Bd. 1, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1972
- Müller, Henning, *Theater der Restauration. Westberliner Bühnen, Kultur und Politik im Kalten Krieg*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1981
- Müller, Henning, *Theater im Zeichen des kalten Krieges Untersuchungen zur Theater- und Kulturpolitik in den Westsektoren Berlins 1945-1953*, Diss., Freie Univ., Berlin 1977

- Pastene, Jerome J., *Yearly Report of the Baden Area, Theatre and Music Activities*
- Péteri, György, *Nylon Curtain – Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe*, in “Slavonica”, 10 (2004), Nr. 2, Maney Publishing, London, pp. 113-124
- Philip Broadbent e Sabine Hake (eds.), *Berlin Divided City, 1945-1989*, Berghan Books, New York, 2010
- Raaz, Falko, *Ost-West-Kulturaustausch: Kooperation oder Konfrontation?*, Diez Verlag, Berlin 1987
- Riesman, David, *The Nylon Curtain*, in Id., *Abundance for what?*, Garden City, New York 1951, pp. 67-79
- Schivelbusch, Wolfgang, *In a Cold Crater. Cultural and Intellectual Life in Berlin, 1945-1948*, transl. by Kelly Barry, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1998
- Schivelbusch, Wolfgang, *Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-1948*, Hanser Verlag, München 1995
- Schubbe, Elimar (hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. 1945-1970*, Seewald Verlag, Stuttgart 1972,
- Semirjaga, Michail, *Sowjetische Okkupation und das kulturelle Leben in Berlin 1945-1949*, in Hinz, Martin/ Bufflet, Cyril/ Genton, Bernard/ Jardin, Pierre (hg.), *Die vier Besatzungsmächte und die Kultur in Berlin 1945-1949*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2000, pp. 41-49
- Strohmeier, Klaus, *Berlin in Bewegung. Literarischer Spaziergang 2: Die Stadt*, Reinbek bei Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1987.
- Stürickow, Regina, *Der Kurfürstendamm. Gesichter einer Straße*. Arani-Verlag, Berlin 1995.
- Treue, Wilhelm, *Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 2, VI Auflage, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Kröner Verlages, Stuttgart, für Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1990
- Turner, Ian D. (ed.), *Reconstruction in Post-War Germany. British Occupation Policy and the Western Zones 1945-55*, Berg, Oxford 1989
- Weber, Hermann, *Geschichte der DDR*, area Verlag, Erfstadt 2004 (2. Aufl., zuerst München)
- Ziemke, Earl F., *The U.S. Army in the Occupation of Germany 1944-1946*, U.S. Government Printing Office, Washington D. C. 1975

- Zivier, Georg, *Das Romanische Café. Erscheinung und Randerscheinung rund um die Gedächtniskirche* (Berlinerische Reminiszenzen 9), Haude & Spenersche Verlag, Berlin 1965
- *Zweite Bitterfelder Konferenz. Protokoll von der. Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und des Ministeriums für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz*, Dietz, Berlin (Ost) 1964

b) Letteratura secondaria sul Kabarett

- Appignanesi, Lisa, *Das Kabarett*, (übersetzt aus dem Englisch), Belser Verlag, Stuttgart 1976
- Autorenkollektiv, *Unterhaltungskunst A-Z*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1977
- Baum, Georgina, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*, Ruetten & Loening, Berlin (Ost) 1959
- Baum, Georgina, *Zur Kritik der Apologetik in den bürgerlichen Theorie des komischen in Deutschland*, Diss., Berlin 1958
- Bauschinger, Sigrid, *Die freche Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, franke Verlag, Tübingen 2000
- Behrmann, Sven, *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002
- Berger, Manfred / Herrmann, B./ Oechelhäuser, Gisela / Otto, Rainer / Schaller, Wolfgang., *Unser Kabarett: Standpunkte, Probleme und Tendenzen*, in Gebhardt, Horst (hg.), *Kabarett heute. Erfahrungen, Standpunkte, Meinungen*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1987, pp. 31-55
- Berger, Manfred, *Methodische Beiträge für Kabarett. Geplantes Kabarett? Gedanken zur Arbeit mit der Programmkonzeption im Kabarett „Rote Funke“ der Hochschule der Deutschen Gewerkschaften*, “Fritz Heckert“, Bernau, in Id./Benno Kiebs, *Geplantes Kabarett?*, 1/1963, Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig
- Berger, Manfred, *Kabarett nach vorn. Zu einigen Problemen der Kabarettbewegung*, Tribüne, Berlin (Ost) 1966

- Bland, Richard, *Still Exposing Capitalism? Performance and Reception in East German Cabaret*, in "European Studies" (2001) 17, pp. 269-284
- Brehm, Erich, *Die erfrischende Trompete. Taten und Untaten der Satire*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1964
- Brehm, Rolf, *Das politisch-satirische Kabarett der DDR – Seine Rolle im Gesamtsystem der darstellenden Künste*, in Horst Gebhardt (hg.), *Kabarett heute. Erfahrungen, Standpunkte, Meinungen*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1987, pp. 9-30
- Buchheim, Peter / Reglin, Norbert, *Musik im Kabarett*, in Horst Gebhardt (hrsg.), *Kabarett heute. Erfahrungen, Standpunkte, Meinungen*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1987, pp. 188-211
- Budzinski, Klaus / Hippen, Klaus (hgg.), *Hermes Handlexikon. Das Kabarett – 100 Jahre literarische Zeitkritik*, Econ-Verlag, Düsseldorf 1985
- Budzinski, Klaus (hrsg.), *Vorsicht, die Mandoline ist geladen. Deutsches Kabarett seit 1964*, Fischer, F.a.M., 1970
- Budzinski, Klaus, *Das Kabarett. Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt. Von der Jahrhundertwende bis heute*, Econ, Düsseldorf 1985.
- Budzinski, Klaus, *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*, List Verlag, München 1961
- Budzinski, Klaus, *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer*, List Verlag, München 1966
- Budzinski, Klaus, *Pfeffer ins Getriebe, so ist und wurde das Kabarett*, Universitas Verlag, München 1982
- Budzinski, Klaus, *Pfeffer ins Getriebe. Ein Streifzug durch 100 Jahre Kabarett*, Heyne Verlag, München 1984
- Budzinski, Klaus, *Was gibt's denn da zu lachen? Deutschsprachige Verssatire unseres Jahrhunderts*, Scheiz Verlag, München-Bern 1969
- Budzinski, Klaus, *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*, Westermann, Braunschweig 1989
- Budzinski, Klaus/ Hippen, Reinhard, *Deutsches Kabarettarchiv (hgg.), Metzler Kabarett Lexikon*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1996
- Cepl-Kaufmann, G., Johaming, A., Meiszies, W., *Wenn es dem Kom(m)ödchen nicht gefällt... Ein Kabarett in Deutschland*, Droste, Düsseldorf, 2000
- Deißner-Jenssen, *Distelein: Kabarett-Szenen*, Vorbem.: Peter Ensikat,

Henschelverlag, Berlin (Ost) 1978

- Deissner-Jenssen, F., Die zehnte Muse: Kabarettisten erzählen, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1986
- Die Pointe: Texte-Töne-Tips für die kabarettistische Praxis. Dramaturgie im Kabarett, Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Leipzig o.J.
- Eckardt, Jo-Jacquile, Angriff, Rückzug und Zuversicht. Satirisches Erzählen bei Bonaventura, Jean Paul, Heinrich Heine und Georg Weerth, Peter Lang 1989
- Einsporn, Petra-Maria, Juvenal Irrtum. Über die Antinomie der Satire und des politischen Kabarets, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1985
- Ensikat, Peter, Ab jetzt geb' ich nichts mehr zu. Nachrichten aus den neuen Ostprovinzen, München 1993.
- Ensikat, Peter, Intervista, Berlino 26.01.2010.
- Ensikat, Peter, Uns gabs nur einmal!, Eulenspiegel, Berlin 1995
- Finck, Werner, Das Cabaret ist anders geworden, in Budzinski, Klaus (hg.), So weit die scharfe Zunge reicht, Scherz, München 1964
- Finck, Werner, Alter Narr – was nun? Geschichte meiner Zeit, Herbig Verlag, München – Berlin 1977
- Finck, Werner, Cabaret oder Kabarett – Das ist die Frage, in Appignanesi, Lisa, Das Kabarett, Belser, Stuttgart 1976, pp. 5-8
- Finck, Werner, In der Badewanne, in “Neue Zeitung”, Berlin (West), 22.07.1949
- Finck, Werner, Witz als Schicksal: Ein deutsches Bilderbuch, zu Nutz und Frommen Punkt, Hamburg 1966
- Fleischer, M., Eine Theorie des Kabarets. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material), Brockmeyer Universitätsverlag, Bochum 1989
- Glodek, Tobias / Habarecht, Christian, Ungern-Stenberg / Christoph (hgg.), Politisches Kabarett und Satire, wvb. Wiss. Verlag, Berlin 2007
- Goertz, Heinrich, Frischer Wind im Haus Vaterland 1948 / Erinnerung, in “Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik” 40 (1995)
- Greul, Heinz, Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1976
- Günther, Ernst, Geschichte des Varietés, Henschelverlag, Berlin (Ost)

1977

- Haarhaus, Wolfgang, Bühnentechnik, Beleuchtung, Requisiten, Zentralhaus für Kulturarbeit, Leipzig n.d.
- Hans, Harnisch, Die Distelpfefferkeule, Gemischter Kabarettquerschnitt, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1969
- Henningsen, Jürgen, Theorie des Kabarets. Abriss des deutschsprachigen Kabarets, Henn, Ratingen 1967
- Hermann-Neisse, Max, *KABARETT. Schriften*, Zweitausendeins, F.a.M., 1988
- HERMES HANDLEXIKON, Das Kabarett-Zeit. Kritik – gesprochen, gesungen, gespielt – von der Jahrhundertwende bis heute, von Klaus Budzinski, ECON Taschenbuch Verlag, Düsseldorf 1985
- Hippen, R. (hg.), *Kabarettgeschichte-n, Teil 10: Das Kabarett-Chanson : Typen - Themen – Temperamente*, pendo Verlag, Zürich 1986
- Hippen, Reinhard, *Kabarett – die universale Mischform*, in Jansen, Wolfgang (hg.), *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte, Ästhetik, Ökonomie*, Weidler Buchverlag, Berlin 1995, pp. 67-77
- Hoensch, Hannelore, *Grundlagen sozialistischen Humors und Satire*, in: *Gedanken zu Problemen der Heiterkeit. Informationen des Ministeriums für Kultur*. Beilage zur Zeitschrift “Unterhaltungskunst”, 1974, 11
- Hoerning, Hanskarl / Pfeifen, Harald (hgg.), *Dürfen wir denn das? 75 Jahre Kabarett in Leipzig*, Forum Verlag, Leipzig 1996
- Hoerning, Hanskarl, *Die Leipziger Pfeffermühle, Geschichte und Bilder aus fünf Jahrzehnten*, Lehmstadt, Leipzig 2004
- Hoesch, Rudolf, *Kabarett von gestern und heute*, Bd. II: 1933-1970, Henschelverlag, Berlin 1972
- Hoesch, Rudolf, *Kabarett von gestern*, Bd. I: 1900-1933, Henschelverlag, Berlin 1967
- Hofman, Gerhard, *Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle*, Haag + Herchen, F.a.M. 1976
- Hohl, Max, *Die Bedeutung und die Aufgabe der Kabarett-/Agitpropgruppen in der Deutschen Demokratischen Republik*, Zentralhaus, Leipzig 1962
- Hohl, Max, *Über die im Kabarett gebräuchlichen künstlerischen Formen*, Zentralhaus-Publikation, Leipzig 1986

- “Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik” Sonderheft Kabarett 40/1, Wirtschaftsverlag, Bremenhaven, 40 (1995), 1
- Horst, Gebhardt (hg.), *Kabarett heute. Erfahrungen, Standpunkte, Meinungen*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1987
- *Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst*. Beilage zur Zeitschrift “Unterhaltungskunst”, 4/1984
- Jacobs, Dietmar, *Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett der Ära Honecker*, Univ. Diss., “Kölner Studien für Literaturwissenschaft” Bd. 8, Peter Lang, F.a.M./Berlin/NY/Paris/Wien/Koeln 1996
- Jäger, Joachim W., *Humor und Satire in der DDR*, Fischer, F.a.M., 1984, pp
- Jäger, Manfred, *Das Kabarett in der Bundesrepublik*, in „Europäische Begegnung. Beiträge zum west-östlichen Gespräch“, (1962), 4, pp. 42-45
- Jäger, Manfred, *Kabarettkultur*, in Schuets, Erhard / Vogt, Jochen (hgg.), *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd. II, Weestdeutscher Verlag, Opladen 1977
- Jäger, Manfred, *Kein Platz für wilde Satire? Der Seiltanz des Kabarett im Ulbrich-Staat*, in „Europäische Begegnung. Beiträge zum west-östlichen Gespräch“ (1962), 3, pp. 29-32
- Jäger, Manfred, *Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriß*, Edition Deutschland Archiv, Köln 1982
- Jäger, Manfred, *Parteilinien, dritte Wege und Sackgassen. Ein Rückblick aufs DDR-Kabarett mit notwendigem Anhang über einen ausgegrenzten Satiriker*, in „Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereinigten Deutschland“, 35 (2007), 6, pp. 981-994
- Jäger, Manfred, *So lacht man in der DDR*, in „Pardon“ 14 (1975), 1, pp. 28-121
- Jelavich, Peter, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, Harvard 1996
- Jelavich, Peter, *Satire under Socialism. Cabaret in the German Democratic Republic*, in Bauschinger, Sigrid, *Die freche Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, A. Franke Verlag, Tuebingen 2000, pp. 163-194
- Kabarett, in <http://www.mdr.de/damals/lexikon/1520295.html>, ultimo aggiornamento gennaio 2005, ultimo accesso 12.12.2010

- Kästner, Erich, *Der tägliche Kram. Chansons und Prosa 1945-1948*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1978
- Kerstin Pschibl, *Das Interaktionssystem des Kabarett. Versuch einer Soziologie des Kabarett*, Diss., Universität Regensburg 2000, edizione digitale urn:nbn:de:bvb:355-opus-119 ultimo accesso 20.12.2011
- Klammer, Jürgen, *Befreites Lachen. Satire der Nachkriegszeit*, (articolo in versione inedita, per gentile concessione dell'autore)
- Klammer, Jürgen, *Befreites Lachen: Satire der Nachkriegszeit*, in Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (hg.), *Spass beiseite. Humor und Politik in Deutschland*, Edition Leipzig, o.J. (2010), pp. 29-39
- Kleinke, Frank, *Kabarett ABC*, Zentralhaupublikation, Leipzig 1990
- Klötzer, Sylvia, *Satire und Macht : Film, Zeitung, Kabarett in der DDR*, Böhlau, Köln [u.a.] 2006
- Knud, Wolfram, *Tanzdiele und Vergnügungspaläste*, Hentrich & Hentrich Verlag, Berlin 1992.
- König, Guntram / Biedermann, Berlin (hgg.), *Frontstadt Berlin. Vom Potsdamer Abkommen bis zum Mauerbau (Dokumente, Fakten, Zeugnisse und Bilder)*, Helios, Aachen 2010,
- Kothes, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien. 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1977,
- Krause, Hans, *Ich war eine Distel. Erinnerung eines Satirikers*, Eulenspiegel, Berlin 2011
- Kühn, Volker (hg.), *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte*, Quadriga, Berlin 1988.
- Kühn, Volker (hg.), *Kleinkunststücke, Band 1. Donnerwetter - tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1900-1918*, Quadriga, Weinheim/Berlin 1987.
- Kühn, Volker (hg.), *Kleinkunststücke, Band II. Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewissen Republik 1918-1933*, Quadriga, Weinheim/Berlin 1989.
- Kühn, Volker (hg.), *Kleinkunststücke, Band III. Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933-1945*, Quadriga, Weinheim/Berlin 1989
- Kühn, Volker (hg.), *Kleinkunststücke, Band IV. Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland 1945-1970*. Quadriga, Weinheim/Berlin 1993.

- Kühn, Volker (hg.), *Kleinkunststücke*, Band V. Hierzulande. Kabarett in dieser Zeit, Quadriga, Weinheim/Berlin 1994
- Latsch, Günter *Vom Tingeltangel zur heiteren Muse. Zu Entwicklungsproblemen und Aufgaben der Artistik. Lehrbrief für Kulturfunktionäre*, Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig, 1965.
- Lehne, Jost, *Der Admiralspalast. Die Geschichte eines Berliner »Gebrauchs«Theaters*, Be.bra Wissenschaft Verlag, Berlin 2006
- McNally, Joanne / Sprengel, Peter (hgg.), *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003
- McNally, Joanne M., *Shifting Boundaries: an Eastern Meeting of East and West German 'Kabarett'*, in "German Life and Letters", LIV (2001), 2, pp. 173-191
- Meerstein, Günther, *Das Kabarett im Dienste der Politik*, Diss. Leipzig 1937, Dresden 1938
- Meyer, Ellen, *Rot war die Hoffnung. Kabarett in der BDR der 60er Jahren mit dem Schwerpunkt des Kabaretts „Bügelbrett“*, Wissenschaftler-Verlag, Siegen 1988
- Mugay, Peter, *Die Friedrichstraße. Geschichte und Geschichten*, Ch. Links Verlag, Berlin 1991
- Müller, Carl Wolfgang, *Das Subjektiv-Komische in der Publizistik. Dargestellt an den Anfängen des politischen Kabaretts in Deutschland*, Diss. Berlin 1957
- Müller, Wolfgang / Hammer, Konrad, *Narren, Henker, Komödianten. Geschichte und Funktion des politischen Kabaretts*, Schaffende Jugend, Bonn 1956
- Nelken, Peter, *Lachen will gelernt sein*, Eulenspiegelverlag, Berlin (Ost), 1963
- Neubert, Werner, *Die Wandlung des Juvenals. Satire zwischen gestern und morgen*, Dietz Verlag, Berlin (Ost) 1966
- Oechelhäuser, Gisela (hg.), *Von der Wende bis zum Ende. Wendejahr – die Distel im Scharfen Kanal*, edition hentrich/lansk mehr, Berlin 1990
- Oechelhäuser, Gisela, *Das halb starke Lachen. Gespräche mit Gisela Oechelhäuser*, Dietz, Berlin 1997
- Oechelhäuser, Gisela, *Hier geblieben! Leben in Geschichten*, Eulenspiegelverlag, Berlin 2005

- Oechelhäuser, Gisela, Interviste con la cabarettista, Berlino 18.04.2009, 20.07.2009, 07.12.2009
- Oechelhäuser, Gisela, *Von der Absicht zum Programm: Beobachtungen, Bemerkungen und Empfehlungen zur Amateurkabarett*, Zentralhauspublikation, Leipzig 1985
- Otto, Rainer / Rösler, Walter, *Kabarett-Geschichte Abriss des deutschsprachigen Kabaretts*, Henschelverlag Taschenbuch der Künste, Berlin 1989
- Panagl, Oswald / Kriechmauer, Robert (hg.), *Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives*, Boehlau, Wien-Köln-Weimar 2004
- Panter, Peter (Kurt Tucholsky), *Die Zeit schreit nach Satire*, in “Vossische Zeitung”, Nr. 268, 09.06.1929
- Pelzer, Jürgen, *Das politische Kabarett der Westzonen*, in Hermand, Jost / Peitsch, Helmut / Scherpe, Klaus R. (hg.): *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-1949. Schreibweisen, Gattungen, Institutionen*, Argument Sonderband, Berlin 1982, pp. 128-143
- Pelzer, Jürgen, *Im gleichen Schrott und Trott: Zur Opposition des politischen Kabaretts in Adenauers Wirtschaftswunderstaat*, in “The German Quarterly”, 62 (1989), 3, pp. 308-319
- Pelzer, Jürgen, *Kritik durch Spott: satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1945-1974)*, Haag und Herchen, F.a.M. 1985
- Pelzer, Jürgen, *Satire oder Unterhaltung? Wirkungskonzepte im deutschen Kabarett zwischen Bohemerevolte und antifaschistischer Opposition*, in “German Studies Review”, 9 (1986), 1, pp. 45-65
- Rat, Angelika, *Schiedsrichter, der gegebenenfalls beiden Parteien Unrecht gibt. Kabarett in Berlin*, in Stiftung Stadtmuseum Berlin (hg.), *„Nun ist es Zeit, das Antlitz neu zu schaffen“. Theater in Berlin nach 1945 – Teil 3: Schauspiel*, Henschelverlag, Berlin 2003, pp. 96-103
- Ricci Bell, Michele, *Don't Ask, Don't Tell: On the Question of Satire in East German Kabarett*, in “Glossen” 26, <http://www.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/bell.html>, ultima consultazione il 20.12.2011
- Ricci Bell, Michele, *Visual Signalling Systems in East European Political Cabaret. The case of Berlin's Distel*, in Finney, Gail (ed.), *Visual Culture in*

Twentieth-Century Germany. Text as Spectacle, Indiana University Press, Bloomington 2006, pp. 249-266

- Riemann, Brigitte, *Das Kabarett der DDR: "... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen ..."? : Gratwanderungen zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949 - 1999)*, Zeit und Text, Münster 2011
- Riha, Karl, Moritat, *Bänkelsong, Protest-ballade. Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland*, Koenigstein, Athenaeum, 2. Aufl., 1979
- Rösler, Walter, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933*, Henschelverlag, Berlin (Ost) 1980
- Rothlauf, Eva, *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945 – 1989*, Diss. Uni Erlangen-Nürnberg, München,
- Schaeffers, Willy (hg.), *Bunte Platte. Ein Vortragsbuh für Jedermann*, Ernst Staneck, Berlin (West) 1953
- Schäffner, L., *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*, Diss., Phil. Fak., Kiel 1969
- Schirmer, Lothar, *Einführung*, in Stiftung Stadtmuseum Berlin (hg.), *„Nun ist es Zeit, das Antlitz neu zu schaffen“. Theater in Berlin nach 1945 – Teil 3: Schauspiel*, Henschelverlag, Berlin 2003, pp. 7-11
- Schütt, Hans-Dieter, *Das halbstarke Leben. Gespräche mit Gisela Oechelhaeuser*, Dietz Verlag, Berlin, 1991
- Siniscalchi, *La satira politica nel cabaret tedesco del secondo dopoguerra*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1990
- *Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens, Musik im Kabarett*, Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Leipzig 1972
- Sternheim, Carl Berlin oder juste milieu, Kurt Wolff Verlag, München 1920
- Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (hg.), *Spass beiseite. Humor und Politik in Deutschland*, Edition Leipzig, o.J. (2010),
- Sweringen, Bryan T. van: *Kabarettist an der Front des Kalten Krieges. Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des Rundfunks im amerikanischen Sektor Berlins (RIAS) 1948-1968*, Passau 1995
- Sweringen, Bryant T. van, *Cabarettist on the cold war front X dt. X. zugl., Diss., Berlin: Freie Universität*, 1986 (Sweringen, Bryant T. van, *Kabarettist an der Front des kalten Krieges: Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung der Radios um amerikanischen Sektor Berlins*

(RIAS), übers. von Regine Schulze - can Sweringen, 1. Aufl., Wissenschaftsverlag Rothe, Passau, 1989)

– Tucholsky, Kurt, *Was darf die Satire?*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Reinbeck, Hamburg 1960

– Tuschel, Karl-Heinz, *Über die Bedeutung der Kabarett-Regie*, in „Unterhaltungskunst“ 1, n. 4 (1969), pp. 9-10

– Uthoff, Rainer, *Wie politisch ist das politische Kabarett? Eine Soziologie des Kabarett unter besonderer Berücksichtigung der Kommunikationsfähigkeit des Kabarett als Mittel der öffentlichen Meinungsbildung*, München 1962

Vogel, Benedikt, *Fiktionskulisse - Poetik und Geschichte des Kabarett*, Diss., Schöningh, Paderborn 1993

– Wedel, Mathias / Bisrupek, Mathias, *Streitfall „Satire“: Essay*, Mitteldeutscher Verlag, Halle – Leipzig 1988

– Wedel, Mathias, *Satire im Kabarett – Eine Skizze zur Funktionsbestimmung*, in Gebhardt, Horst (hrsg.), *Kabarett heute. Erfahrungen, Standpunkte, Meinungen*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin (Ost) 1987, pp. 56-77

– Wedel, Mathias, *Zur Funktion von Satire im Sozialismus*. Beilage zur Zeitschrift „Unterhaltungskunst“ (1986), 6

– Wedel, Mathias, *Zur Satiredebatte in den sechziger Jahren. Eine Studie zur Entfaltung einer zeitgemäßen Satireauffassung*, in „Weimarer Beiträge“ (1987) 33

– Weidauer, F., Lareau A., Morris-Keitel, H., *The Politics of Laughter: Problems of Humor and Satire in the FRG Today*, in „Monatshefte“ Occasional Volume, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1991

– Wiemann, Uwe, *Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarett. Paradigmenwechsel oder literarische Mimikry?*, Schriftenreihe „Studien zur Germanistik“, Bd. 12, Diss., Univ. Dortmund, 2003, Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 2004

– Wilhelm, Frank, *Literarische Satire in der SBZ, DDR 1945–1961. Autoren, institutionelle Rahmenbedingungen und kulturpolitische Leitlinien*, Kovac, Hamburg 1998

– Wilhelm, Frank, *„Denn Du bist und bleibst unser Kind“ – Satire und Kabarett in der DDR der 50er und Anfang der 60er Jahre*, in J. McNally, P. Sprengler (hrsg.), *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 141-150

- Zivier, Georg / Kotschenreuther, Hellmut / Ludwig, Volker (hgg.), *Kabarett mit K. 50 Jahre große Kleinkunst*, Arno Spitz Verlag, Berlin (West) 1974
- Zivier, Georg / Kotschenreuther, Hellmut / Ludwig, Volker (hgg.), *Kabarett mit K. 70 Jahre große Kleinkunst*, Arno Spitz Verlag, Berlin (West) 1989

c) Opere di riferimento generale

- Artikel 5 des Grundgesetzes, in http://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_5.html, sito del Bundesministerium für Kustiz, ultimo accesso effettuato il 22.12.2011.
- Bachmaier, Helmut (hg.), *Texte zur Theorie der Komik*, Reclam, Stuttgart 2005
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 3a ed. Einaudi, Torino 1979.
- Bergson, Henri, *Das Lachen*, Westkulturverlag, Meisenheim am Glan 1948. Neuwied 1948
- Berntley, Eric, *The Life of the Drama*, Methuen & co, London 1965.
- Binetti, Vincenzo, *Città nomadi. Esodo e autonomia nella metropoli contemporanea*, ombre corte, Verona 2008
- Böhme, Gernot, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München 2001
- Brecht, Bertolt, *Ausführungen vor der Sektion Dramatik*, in: IV. Deutscher Schriftstellerkongressß. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur, Heft 1, Berlin (Ost) 1956
- Brummack, Jürgen, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in „Deutsche Vierteljahresschrift“ (Sonderheft), 1971, Nr. 45, pp. 275-377.
- Chiarini, Paolo /Gargano, Antonella, *La Berlino dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti 1997
- *Devoto/Oli*, Il dizionario della lingua italiana, edizione cartacea 2009, Le Monnier, Milano
- Duden Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten, Dudenverlag 1992,

- Eagleton, Terry, *Literary Theorie. An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983
- Eco, Umberto, *Il comico e la regola*, in “Alfabeta”, Milano (1981), 21, pp. 5-6
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters: eine Einführung, Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994
- Foucault, Michel, *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, trad. it., Bur, Milano 2006
- Foucault, Michel, *L’ordine del discorso*, trad. it., Einaudi, Torino 1972
- Foucault, Michel, *La volontà di sapere*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1978
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, trad. it., Rizzoli, Milano 1967
- Glaser, Hermann, *Kleine deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis heute*, Fischer Verlag, F.a.M. 2004
- Huyssen, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stenford University Press 2003
- Jansen, Wolfgang (hg.), *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte, Ästhetik, Ökonomie*, Weidler Buchverlag, Berlin 1995
- Lorenz, Matthias, *Literatur und Zensur in der Demokratie. die Bundesrepublik und die Freiheit der Kunst*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2009
- Piretto, Gian Piero, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell’era staliniana*, Cortina Editore, Milano 2011
- Rüter, Günther, *Greif zur Feder, Kumpel. Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR*, Düsseldorf 1991

d) Articoli sul Kabarett in giornali e riviste (qui di seguito si riportano solo gli articolo citati)

- Altmann, Peter, Was darf die Satire und was ist der politische Kabarettist: Hofnarr oder Agitator? Zu einer Kabarett-Diskussion in Bad Boll, in “Die andere Zeitung”, Hamburg, 24.3.1966

- Barthel, Manfred, Vom Kabarett in der Politik zur Politik im Kabarett, in “Colloquium. Eine deutsche Studentenzeitschrift”, 9 (1955), 2, pp. 12-13
- Berger, Manfred /Günter, Thomas, Probleme des Kabaretts, in “Szene“, 1/1982
- Blum, Heiko R., Wie politisch ist das Kabarett in der Bundesrepublik, in “Die Weltwoche”, Zürich, Nr. 1736, 17..2.1967
- Brehm, Erich, Agitprop und Kabarett, in “Neue Deutschland Literatur”, 7 (1959), 3, pp. 112-119.
- Budzinski, Klaus, Satire ohne Brettl, in “Abendzeitung”, München, 04.07.1969
- Creutz, Lothar, Zweimal Kabarett, in “Die Weltbühne”, 22.11.1956
- D.E.Z., Frage an Suhrkamp, in “Die Zeit”, 18.12.1959
- Edel, Peter, Kleine Bühne – großes Publikum, in “BZ am Abend”, 04.04.1953
- Edel, Peter, O du geliebtes Trauerspiel. Zum neuen Programm des ‚Distel‘-Kabaretts, in “BZ am Abend”, 30.10.1956
- Elsberg, Heinz, Minister als “Stachelschwein” – Anwalt, in “Berliner Blätter”, 11.11.1957
- Eylau, Hans-Ulrich, Der Januskopf der Berliner Spielpläne, in “Theaterdienst“, (1949), 3
- Finck, Werner, “... im Höchstfall drei Monate”. Werner Finck über die Krise des Kabaretts, in “Sonntagsblatt”, Nr. 45, Hamburg 1961
- Geng, P., Argumentationstraining, in “Unterhaltungskunst”, 4/1987
- Graces, Milton, Das politische Kabarett, in “Der Ingenieur”, Juni 1963
- Haucke, Lutz, Von der Erfahrung und Prognose. Bemerkungen zu einigen kulturtheoretischen. Grundfragen einer Standortbestimmung der ‚Unterhaltungskunst‘, Beilage zur Fachzeitschrift „Unterhaltungskunst“, I (1969),
- Hoffmann, Ludwig, Kabarett und Agitprop. Eine notwendige Auseinandersetzung mit einigen falschen Tendenzen, in “Volkskunst”, 1961, 5
- Hühnerfeld, Paul, Heimweh nach der Intoleranz, in “Die Zeit”, Nr. 24, 1962
- Jäger, Manfred, Kein Platz für milde Satire. Der Seiltanz des Kabaretts im Ulbricht-Staat, in „Europäische Begegnung“ 3 (1962), 3, pp. 29-32

- Kingma, Renate, Hurra – Humor ist eingeplant. Die „positive Satire“ in der Sowjetzone ist eine heikle Aufgabe, in „Frankfurter Rundschau“, 17.5.1958
- Krach um Stachelschweine. SFB wünscht Änderungen, in „Telegraf“, Berlin (West), 6.10.1959
- Lierck, Werner, Lachen wird doch allmählich eingeplant, in „BZ am Abend“, 29.10.1952
- Luft, Friedrich, Die gepolsterte Bank der Spötter. Zur Situation des politischen Cabarets in Deutschland, in „Der Monat“, 9. J., H. 105, Juni 1957
- Manfred. Jäger, So lacht man in der DDR, in „Pardon“ 14 (1975), 1, pp. 28-30, Fortsetzung pp. 119-121
- Nolte, Joost, Was die Satire darf..., Als Kabarettist den Ernst bekämpfen? Diskussion in der Akademie Bad Boll, in „Die Welt“, Hamburg 16.3.1966
- Norden, Albert, Für eine kämpferische und parteiliche Satire, in „Neuer Weg. Organ des ZK der SED für Fragen des Parteaufbaus und des Parteilebens“, (1957) 1
- Paul, Wolfgang, Glanz und Elend der Stachelschweine. Zehn Jahre Zeit-Theater, in „Der Tag“, o. D., documentazione contenuta in Mainzer Kabarett-Archiv, Fotoalbum ST 7
- Reger, Erik, An unsere Leser, in „Tagesspiegel“, Berlin (West), 12.1948.
- Reger, Erik, Wofür?, in „Tagesspiegel“, Berlin, 5.12.1948
- Rochow, Ronald, Brecht, Suhrkamp und die Stachelschweine. Was darf ein Kabarett?, in „Die Zeit“, 8.1.1960
- Scorell, Alf, Satire – leicht gefordert, schwer geschrieben, in „Sonntag“, 27 (1955)
- Sindermann, Horst, Objektivität und Aktualität der sozialistischen Presse, in „Einheit“ (1957), 1
- Tuschel, Karl-Heinz, Über die Bedeutung der Kabarett-Regie, in „Unterhaltungskunst“ 1 (1969), 4, pp. 9-10
- Ulrich, Rolf, Keine Kabarett-Krise, in „Der Abend“, Berlin, 28.10.1964
- uwe, „Alle Neune“! O du geliebtes Trauerspiel in der Distel. Leichte – aber stechende Kost, in „Neue Zeitung“, 27.10.1956

- Wagner, Rainer, “Ziemlich ernste Lächerlichkeit”. ‘Stachelschweine’, Theologen, Fußvolk und ein Minister, in “Die Welt”, 4.10.1957
- Wintersheim, Walter, So lacht man in Berlin. Politische Kabarets im Osten und Westen der Stadt, in „Deutsche Volkszeitung“, 1.3.1957
- Als das Lachen aufsässig wurde – Erinnerung an den „politischen Frühling“, da im Osten auch die Kabarets aufblühten, in “Die Welt”, 03.02.1960
- Bert Brecht, die Parodie und wir. Suhrkamp Verlag dreht den „Stachelschweinen“ mit Klage, in „Die Welt“, 15.12.1959
- Die Stachelschweine, in ”Sonntag“, 3.1.1960
- Furcht und Elend. Zu einer Brecht-Fälschung in der Frontstadt, in “Neues Deutschland”, Berlin (Ost), 22.12.1959
- Geteilter Siegerkranz, in “Der Kurier”, Berlin (Ost), 14.12.1959
- Rettet die Freiheit, in “Der Spiegel”, Nr. 52, 23.12.1959
- Ruf an die Künstler und Schriftsteller, in “Neues Deutschland”, Berlin 07.09.1948
- Stichwort: Elend, in “Der Abend”, Berlin (West), 14.12.1959
- Suhrkamp-Verlag erhält Unterstützung, in “Berliner Morgenpost”, Berlin (West), 23.12.1959
- „Stachelschweine“ dürfen noch pieken, in „Spandauer Volksblatt“, Berlin (West), 7.10.1959
- Zeit des Neubeginns. Gespräch mit Sergej Tulpanow, in “Neue Deutsche Literatur” 27 (1979), 9, pp. 57-58.

3. Almanacchi e opuscoli dei *Kabarets*

DISTEL

- Die Distel Berliner Kabarett (hg.), *Hurra! Humor ist eingepflanzt! Ein buntes Kabarett*, Hofmeister, Leipzig 1955
- Die Distel Berliner Kabarett (hg.), *Mensch, fahr richtig! Ein buntes Kabarett*, Hofmeister, Leipzig 1955

- Distel. Das Berliner Kabarett-Theater am Bahnhof Friedrichstraße (hg.), Distel ende offen. 1953-2003. 50 Jahre Kabarett Distel, DISTEL GmbH (hg.), Berlin 2004

STACHELSCHWEINE

- Kühl, Siegfried, *Deutsches Kabarett - Kom(m)ödchen, Die Stachelschweine, Münchner Lach-und Schießgesellschaft, Die Schmiere*, Droste-Verlag, Düsseldorf 1962
- Tschechne, Wolfgang, *Ich hab' noch meine Schnauze in Berlin*, Fackelträger Verlag, Hannover. 1967. (Mit vielen Zitaten u.a. von dreizehn Mitgliedern des Kabarets)
- Ulrich - Herbst – Thierry, *Die Stachelschweine*, mit Karikaturen von Hans Kossatz, Blanvalet. Berlin. 1956. Auch als Taschenbuch bei Blanvalet 1960
- Ulrich, Rolf /Herbst, Jo, *Erinnern Sie sich noch?*, Texte aus den Jahren 1951-1954, mit Illustrationen von Dieter Herbst, Eigenproduktion, Druck Robert Schiebel, Berlin 1954
- Ulrich, Rolf, *Alles sollte ganz anders werden. 40 Jahre Kabarett „Die Stachelschweine“*, Ullstein. Frankfurt/M.-Berlin. 1990
- 1949-1989 Almanach „50 Jahre Stachelschweine – Berlin“, Druckhaus, Berlin 2000
- *Alles irrsinnig komisch - Die Stachelschweine 1949 - 1989*, Eigenproduktion, Druck Printec, Berli 1989

4. Materiale audio

DISTEL

- *Deutsches-Kabarett-Archiv-Bernburg*

DISTEL, da FC av-F1 0088, Indexnummer:129 a FC av-F1 0140, Indexnummer: 175

– *Incisioni:*

Humor ist eingepflanzt! Das politische Kabarett in der DDR – eine Revue, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2000, 2 CDs. + 1 Behältnisbeih. (12 S.)

Tatort Deutschland. 50 deutsche Jahre im Spiegel des Kabarett, 2CD (Hörbuch) + 1 Beilage, Bastei-Verl. Lübbe, Bergisch Gladbach 1999

Zeiten-sprünge: 1953-60: "Hurra! Humor ist eingepflanzt!", Tonkassette, Berolina Tape, Berlin 1993

Zeiten-sprünge: 1960-74: Die Macht ist nicht allein zum Schlafen da!", Tonkassette, Berolina Tape, Berlin 1993
Zeiten-sprünge: 1953-60: "Hurra! Humor ist eingepflanzt!", Tonkassette, Berolina Tape, Berlin 1993

Zeiten-sprünge: 1975-79: "Vorwärts zu neuen Folgen", Tonkassette, Berolina Tape, Berlin 1993

Zurmühl, Sabine, "Man trifft sich..." – die DISTEL und die INSULANER. Kabarett und Politik im „Kalten Krieg“, Heft + CD, Günter-Neumann-Stiftung (hg. In Co-Produktion mit der Distel), Berlin 1998

STACHELSCHWEINE

– *Incisioni:*

10 Jahre Stachelschweine - Teil Dir den Siegerkranz, 27. Programm, 1960, Decca LF 1592

Die Stachelschweine - Szenen aus den Jahren 1952 - 1957, 1958, Decca LF 1575

Die Stachelschweine (hg.), Berliner Literarisches Kabarett, 8 CD + 1 Buch (96 S.), BCD, Bear-Family-Records, Holste 2006

Selten so geweint, 30. Programm, 1963, Philips P 48029 L

APPENDICE 1

Distel, 1. Programma, <i>Akkumuliert Postwertzeichen!</i>	Figure 1 – 5
Distel, 1. Programma, <i>Drei Administratoren</i>	Figure 6 – 10
Distel, 7. Programma, programma di sala	Figure 11– 14
Distel, 7. Programma, <i>Im Wartezimmer</i>	Figure 15 – 18
Distel, 8. Programma, programma di sala	Figure 19 – 20
Distel, 8. Programma, <i>Entree</i>	Figure 21 – 23
Distel, 8. Programma, <i>In Freiheit marsch!</i>	Figure 24 – 25
Distel, 8. Programma, <i>Bei den Göttern</i>	Figure 26 – 28
Distel, 11. Programma, programma di sala	Figure 29 – 30
Distel, 11. Programma, <i>Ost-West-Spiele</i>	Figure 31 – 34
Distel, 10. Programma, programma di sala	Figure 35 – 42
Distel, 14. Programma, programma di sala	Figure 43 – 44
Stachelschweine, 23. Programma, copertina	Figura 45
Stachelschweine, 23. Programma, <i>Freiheit – Freiheit über alles</i>	Figure 46 – 47
Stachelschweine, 24. Programma, programma di sala	Figure 48 – 50
Stachelschweine, 24. Programma, <i>Die Wucht am Rhein</i>	Figure 51 – 53
Stachelschweine, 24. Programma, <i>Vatikanstadt</i>	Figura 54
Stachelschweine, 24. Programma, <i>Anleitung zum Nicht-Tragen von Orden</i>	Figure 55– 57
Stachelschweine, 27. Programma, programma di sala	Figure 58 – 60
Stachelschweine, 27. Programma, <i>Teilt Euch den Siegerkranz</i>	Figure 61 – 71
Stachelschweine, 27. Programma, R. Rochow, in „Die Zeit“	Figure 72 – 73

Stachelschweine, 29. Programma, programma di sala	Figure 74 – 82
Stachelschweine, 29. Programma, <i>Der Käfig</i>	Figure 83 – 86
Distel und Stachelschweine, Eine Wendung aus Berlin	Figura 87

APPENDICE 2

– *Deutsches-Kabarett-Archiv-Bernburg*

Registrazioni di alcuni programmi della *Distel*:

1. Hurra! Humor ist eingeplant	02.10.1953
5. Himmel, Marsch und Wolkenbruch	16.06.1955
7. Wem die Jacke paßt	18.05.1956
8. O du geliebtes Trauerspiel	25.10.1956
10. Wohin rollst Du, Erdäpfelchen	11.10.1957
11. Liebe und Raketenbasen	02.04.1958